بين الإبداع و.. الضجيج

فادية غيبور

١ـ لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي

هو شاغل الأدباء وعشاق الشعر المقاوم حيّاً وميتاً.. في زمن يبتعد عن زمن المتنبي بمئات السنين مع تفوق سرعة وسائل الإعلام في عصرنا؛ فبعد رحيل الشاعر المبدع محمود درويش بأسابيع قليلة تلقى القارئ العربي الخبر "المفاجأة" الذي أسعده؛ فالراحل الكبير ترك ديوان شعر غير مطبوع يضمّ عدداً من القصائد... وأن دار رياض الريس قد استلمته بنسختيه الورقية والإلكترونية من المحامي جواد بولس، بصفته القانونية وكيلاً عن ورثة الشاعر محمود درويش..

ومن جديد أطلّ المبدع الراحل على عشاق شعره ومحبيه من بين ثنايا ديوانه الذي حمل عنوان قصيدته الرائعة " لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"... وكان ذلك في الثالث عشر من شهر آذار الذي يصادف يوم ميلاد الشاعر الراحل.

وسرعان ما كان الديوان المنتظر بين أيدي عشاق شعر محمود درويش وقرائه الذين فوجئوا ـ حسب تعبيرهم ـ بالأخطاء العروضية الموجودة بين ثناياه، ولمّا كان بين هؤلاء القراء شعراء ونقاد مهمون؛ منهم شوقي بزيع ومحمد علي شمس الدين؛ أشار هؤلاء الشعراء والنقاد إلى الأخطاء التي رصدوها في الديوان، وأعلنوا أن هذه الأخطاء لا يمكن أن يرتكبها الشاعر الراحل على الرغم من رداءة خطه حين تفاجئه القصيدة أو يفاجئها ويلتقيان على بياض الورق ملونين معاً بالدهشة وقشعريرة الإبداع الحقيقي.. وأنها ـ أعني هذه الأخطاء ـ قد أساءت كثيراً إلى سمعة الشاعر وقيمة الديوان من وجهة نظرهم.

ونتوقف هنا قليلاً أو كثيراً للتفكير بهذا الكلام بعد سماع آراء عدد كبير من قراء درويش ولاسيما جيل الشباب الذين اتفقوا على أن أيّ نصّ تركه محمود درويش مخطوطاً يعدّ نعمة وهدية إلى القارئ العربي الذي يدرك تماماً أن الراحل المبدع لا يمكن أن يقع في أخطاء كتلك المذكورة.. ومن ثمّ فإنهم لم يتوقفوا عند هذه الأخطاء المطبعية.. وكيف يتوقفون وهم يرون أن مجرد طباعة المخطوط عملٌ رائع؟!.. بل إنهم ليستغربوا ردة فعل الناشر وإصداره بيانه الذي يبرر من خلاله أسباب الأخطاء الواردة في الديوان المطبوع..

ويعرف القارئ العربي أن دار رياض نجيب الريس كانت الناشر الحصري لجميع أعمال محمود درويش بموجب عقود رسمية قانونية معه.. ومع ورثته بعد رحيله "كما قال الريس في

بيانه" وأكد أن الدار ستعيد طباعة الديوان بعد إعادة النظر في نصوصه بناء على خبرتها المتراكمة بأسلوب الشاعر وعلى ملاحظات الشعراء والنقاد..

وأضمّ صوتي النحيل إلى أصوات عشاق شعر محمود درويش الواضحة والمرحبة بأية قصيدة درويشية كائنة ما كانت الأخطاء الواردة فيها لأنّ الشاعر لم يشأ للقصيدة أن تنتهي؛ فلماذا نصرّ على إنهائها؟!...

٢ـ جائزة بوكر العربية

من أهم الجوائز الأدبية العربية الحديثة جائزة "بوكر" التي كانت في دورتها الأخيرة من نصيب رواية "عزازيل" للروائي المصري يوسف زيدان؛ و"عزازيل" أحد أسماء الشيطان في الديانتين السماويتين اليهودية والمسيحية.

وقد أثار هذا الفوز في الأوساط الأدبية المصرية الروائية بشكل خاص ـ عاصفة من "الـ..قيل والـ..قال ـ لأسباب كثيرة أهمها من وجهة نظر الروائيين الممتعضين أن ثمة أسماء أهمّ بكثير روائياً من الفائز الذي جاء من عالم المخطوطات التراثية إلى الرواية متأخراً؛ واستطاع بين عشية وضحاها أن يحتل المشهد الروائي مصرياً وعربياً وأن ينال جائزة يحلم بها عمالقة الفن الروائي؛ لاسيما أن الرواية الفائزة ستترجم إلى عديد من اللغات وستدرج في قائمة الروايات العالمية الجيدة حسب شروط الجائزة.. وبدا للقراء أن النقاد والروائيين نسوا أو تناسوا الرواج الذي لقيته الرواية منذ صدورها وقبل فوزها بالجائزة؛ وأنها طبعت حتى تاريخ فوزها ست طبعات..

ونتساءل: ما الذي حدث؟.. وما الذي أثار هذه الضجة كلها؟..

ربما كان السبب عدم قدرة المحتجين على استيعاب الأمر، وبينهم روائيون تسبق سمعتهم الأدبية أسماءهم؛ لم يستطيعوا استيعاب الحدث؛ فكيف يخطف منهم روائي مبتدئ هذه الجائزة؟!.. وصفة مبتدئ تتجاهل ما أنجزه الكاتب من مؤلفات تتناول تحقيق التراث من بينها روايته الأولى "ظلّ الأفعى".. وتترك الأفق مفتوحاً على احتمالات أجوبة كثيرة.

ربما كان سبب ترجيح رواية "عزازيل" للفوز إشكالية موضوعها الذي أثار حفيظة رجال الدين المسيحي في مصر؛ الذين رأوا أن الكاتب يبحث عن الشهرة السريعة مقلّداً الكاتبين دان براون في روايته "شيفرة دافنشي" وأمبرتو إيكو في رواية "اسم الوردة" فكلاهما اخترعا أحداثاً متخيلة وغرائبية تسيء إلى الأديان ورجال الدين؛ ويذكر القارئ ذلك الضجيج الذي تركته رواية شيفرة دافنشي على الصعيد العالمي بما في ذلك الأسئلة الحائرة المحيّرة التي غصّ بها ذلك الضجيج؛ مما جعل الرواية تحظى بالمزيد من القراء وبالتالي المزيد من الطبعات والترجمات...

ونعود إلى روية عزازيل التي تدور أحداثها المتخيلة في القرن الخامس الميلادي، ما بين صعيد مصر والإسكندرية وشمال سورية، في فترة قلقة من تاريخ الديانة المسيحية بعد تبنيها من قبل الإمبراطورية الرومانية وما تلا ذلك من صراع مذهبي داخلي بين آباء الكنيسة من ناحية والمؤمنين "الجدد" والوثنية المتراجعة من جهة ثانية.

وعلى الرغم من إشكاليات مضمون الرواية الذي أثار عواصف احتجاج وإعجاب واستنكار معاً؛ فقد أشادت لجنة التحكيم بما تضمنته من جماليات فنية أهمها لغة ملوّنة معبرة وتصوير

عبقري مميز لفضاء تاريخي يقبل تعدد الاحتمالات، ناهيك عن تلك الأسئلة المحيّرة التي تجبر القارئ على الترحل مع شخوص الرواية من مكان إلى آخر، والأهمّ من هذا كله أنها ترحل به ـ أعني القارئ ـ إلى أعماق ذاته؛ وأكدت اللجنة أن رواية "عزازيل": (قطعت شوطاً مهماً في عصرنة السرد الروائي الكلاسيكي وخلق حكاية من التراث نابضة بالحياة وبدلالات زمن نعيشه) كما ورد في تقرير اللجنة..

وبغض النظر عن التداعيات الناجمة عن فوز هذه الرواية بجائزة البوكر العربية ضمن عدد من الأعمال الروائية المشاركة في المسابقة لأسماء روائيين متميزين عربياً لا بد من الاعتراف بأن من يبدأ بقراءة الصفحة الأولى منها لا يستطيع التوقف عن القراءة أو تأجيلها مدفوعاً إلى ذلك بمزيج من الفضول والإعجاب وكثير من الدهشة.. هذه الدهشة وحدها هي التي تميّز بين إبداعي وآخر كما قيل.. ناهيك عن الكمّ الهائل من الجدل الذي تصاعد بين الأدباء والقراء حول فنية الرواية ومضمونها على الرغم من التشكيك بلجنة التحكيم هذا التشكيل الذي أثاره فوز "عزازيل" بالجائزة وهكذا استمرت "عزازيل" حالة إبداعية متميزة وأفصحت عن قدرات كاتبها الفنية.. وكرسته روائياً عربياً من الصف الأول.

ولا بأس بأن نذكر هنا أن عضو لجنة التحكيم الناشر رياض نجيب الريس أعلن انسحابه من أمانة الجائزة مما يجعلنا نتساءل: هل يفتح هذا الانسحاب نوافذ أو أبواباً جديدة للتشكيك بالجائزة وبآليات عملها مستقبلاً؟!.. من يدري؟!..

❑❑

الذاتية والتذوق والتأثرية
فعالية أساسية في النقد الأدبي القديم والحديث

د. أحمد علي دهمان

مقدمة:

إذا كان النقد في حقيقته تعبيراً عن موقف كلي متكامل في النظرة إلى الفن عموماً، وإلى الشعر خصوصاً، يبدأ بالتذوق، أي القدرة على التمييز، ويعبر منها إلى التفسير والتحليل والتعليل والتقييم، كما يقول الدكتور عباس(١)، فإن هذه خطوات لا تغني إحداها عن الأخرى، وهي متدرجة على هذا النحو، كي يتخذ الموقف نهجاً واضحاً موصلاً على قواعد جزئية، أو عامة، مؤيداً بقوة الملكة، بعد قوة التمييز. وبتعبير آخر: إن هذا المنهج لا يتحقق في ظل الرواية الشفوية للأدب؛ إذ لا بد من التأليف الذي يخلق مجالاً صالحاً للناقد، لكنه لا يستطيع أن يخلق وحده نقداً منظماً. وهذا القول ينطبق بدقة على تراثنا العربي الفني. فلم يصبح النقد مؤسساً على قواعد ومقاييس، إلا بعد أن وضعت المؤلفات، وجمع الشعر العربي، وكذلك النثر الفني وأصبحت الرواية علماً ذا أصول ومقاييس، وله أعلامه الكبار الذين تأثروا بالعلوم الإسلامية، وخصوصاً علم مصطلح الحديث، وبيان أسرار الإعجاز في القرآن الكريم.

لكن النقد المنظم يحتاج إلى عوامل ومؤهلات أهمها:

- الإحساس بالتطور والتغير في الذوق العام، بتأثير الحضارة والمدنية والرقي العقلي.
- الوقوف الواعي الناقد على طبيعة الفن الشعري، من حيث المعنى والمبنى.
- التنبه إلى المقاييس الجمالية والأخلاقية التي يستند إليها الشعر في كل حقبة.
- العلم بطبيعة المستوى الثقافي في فترات الأدب المتعاقبة، والمتلازمة والوقوف على تطور العادات والتقاليد التي يصورها الأدب.
- معرفة مجموعة القيم الفنية والفكرية على وجه التعميم.

لأن الناقد الأدبي يتعامل مع أعمال فنية، تشكل مادته وموضوعه، ويقدم بديلاً عنها "خدمات ثانوية بالغة القيمة"(٢)، ويتحدد موقفه، أو تتركز وظيفته في مساعدة القارئ على فهم العمل الأدبي وتذوقه، كما يساعد الفنان (المبدع) على أن يفهم فنه ويقوّمه، ويعين على تقدم الفن وتطوره، بتعميم المعايير المطلوبة أو بتجديدها وتجهيزها.

يعني هذا الرأي أن النقد فعالية مهمة جداً، تهتم بالمبدع والمتلقي والعمل الفني نفسه. وهنا نتساءل: كيف يستطيع الناقد الحصيف المثقف ضبط هذه الفعالية، وتحويلها إلى عملية وساطة مقنعة، ومحايدة، ومفيدة؟ هذا التساؤل يدفعنا إلى الحديث عن قضية أساسية في النقد الموضوعي، وهي جوهر العمل النقدي ومضمون طبيعته ووظائفه، هي العلاقة بين الذاتية، والموضوعية، ودور كل منهما في العملية النقدية، فما ضوابط هذا الدور، وما هي معاييره؟

الذاتية والموضوعية في النقد:

إن اعتماد النقد على التجربة الشخصية لم

يمنع من ظهور مدرستين كبيرتين في ساحة العمل النقدي، هما: النقد الموضوعي، والنقد الذاتي. فالنقد الموضوعي يستند إلى مقولة أن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية، وقواعد عقلية لا تترك مجالاً لذوق شخصي، أو تحكم فردي، لكن، لا يعني هذا القول أن النقد الموضوعي يطبق هذه القواعد تطبيقاً آلياً، كما يقرر الدكتور مندور(٣)، وإلا لجاز مثلا أن نقول: إن فلانا يجيد لعبة الشطرنج، لأنه يعرف قاعدة تحريك كل قطعة من قطعه أو أحجاره، وإنما العبرة في استخدام القواعد. وهنا تظهر المقدرة الشخصية.. وهكذا يدخل العنصر الشخصي ـ الذاتي. في النقد الموضوعي، إلى جانب العنصر العقلي.

أما النقد الذاتي فهو النقد القائل بأن الأدب مفارقات، وأن التعميم فيه خطر، وأن جانبا كبيراً من الذوق لا يمكن تعليله، ولابد من أن يظل في النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الآخرين. وهذا القول يؤكد أن مذهب النقد الموضوعي يعتمد على الذوق المعلل لأحكامه، المستمد من دراسة العمل الأدبي، أو ما يتصل به وهو مادته التي يستند إليها في إصدار أحكامه على النصوص الأدبية، بل ربما يعتمد على نهج تاريخي، أو نفسي يتصل بنفسية مبدع النص، أو على ذوق يلتمس مسوغات الحسن والقبح في صناعة يؤثرها الناقد على غيرها، ويقدمها في هذا الباب، مستنداً إلى مباحث علم الجمال، أو فلسفة الفن، أو علم اللغة، أو علم الأسلوب، وغيرها من الدراسات النقدية المعاصرة.

فالناقد في طريقة تحليله النقدي، مهما تبلغ لديه درجة التجارب الموضوعية، سيظل داخلاً في المجال الذاتي المحض، ما دامت هنالك مصطلحات مثل "تقويم، تذوق" سيظل الأمر كذلك، سواء كان النقد بناء مؤسساً على التحليل الموضوعي الركين، يقيمه امرؤ عارف عاقل، أو كان نزوة لا محمل لها، أو هوى يصدر عن رجل أحمق(٤).

الذوق والنقد:

إن الآراء السابقة جميعاً تؤكد دور الذوق، أو العنصر الشخصي، أو الذاتي في النقد، فهل الذوق أساس نقدي مبهم؟ وانطباعي تأثري لا حدود موضوعية له؟ الحق أن الذوق المصفى، المثقف، هو الذي نعنيه في النقد الأدبي السليم. والذوق هو وليد التمرس بُحرّ الأساليب، وصائب المنطق، وتسلسل الفكرة، وترابطها، ترتاح به النفس إلى نسق خاص من التعبير، وتهشّ لنمط معين من البيان والتصوير، ولن يجد هذا الذوق الراسخ صعوبة في الاهتداء إلى بواعث الجمال في كل من النسق التعبيري، والنمط التصويري، والنتاج الفني(٥).

ويقودنا الحديث عن الذوق وبواعث الجمال إلى بيان العلاقة بين التذوق وتربية الإحساس الجمالي وتنميته: فإذا كان علم الجمال يدرس الأحكام الجمالية الصادرة عن الظواهر الجمالية. فإنه لابد من أن يكرس الباحثون فيه مجهوداتهم لدراسة العنصر الثالث من عناصر التجربة الجمالية، أي عنصر التذوق(٦). وإذا كانت فلسفة الجمال تُعنى بنظريات الفلاسفة وآرائهم في إحساس الإنسان بالجمال، وحكمه به وإبداعه في الفنون الجميلة، فإن علم الجمال المعاصر يخرج الموضوع الطبيعي أو الفيزيائي، من مجال النقد الفني، لأنه ليس ثمرة الابتكار أو الإبداع الفني فموضوعات الطبيعة كالزهور والبحار والطيور وإن كانت تثير بهجة الإنسان وإعجابه، إلا أنها لا تكتسب قيمة جمالية إلا من خلال الذوق الفني، والرؤية المدرّبة التي تستخدمها مادة للتعبير الجميل. فمن خلال التعبير الفني يكتسب الجمال الطبيعي قيمة، ويصبح موضوعاً للتذوق الفني، فمن خلال التعبير الفني يظهر إحساس الإنسان، وذوقه، وقيمة. فإذا كان النقد تفسيراً للعمل الفني، أو هو تحسين العلاقة بين العمل الفني وجمهور المتذوقين فإن علم الجمال هو تفسير لهذا التفسير، أو هو في قول بعضهم: نقد للنقد، فهو فرع من فروع الفلسفة، وإذا صدق على الفلسفة أنها نقد، فإن فلسفة الجمال تكون بدورها نقداً للنقد. فالفنان هو المتذوق الأول المبدع للقيم الجمالية، والعمل الأساسي لعالم الجمال هو البحث في المواقف والمشكلات المحيطة بالفنان، بوصفه متذوقاً وجوعاً للجمال(٧).

فحكمنا على الشيء بالجمال يعني أننا نفذنا إلى باطنه، وتذوقناه، وحدث ضرب من التماس الوجداني بيننا وبينه. فليس التذوق تجربة

صوفية غامضة، وإنما هو جوهر تعاطف الذات مع الموضوع المنقود، لإدراك معناه، والكشف عن ثرائه الفني، ومدى ما يتكشف فيه من اتحاد بين الشكل والمحتوى، أي بين المادة والصورة في العمل الأدبي. فالتذوق ـ إذاً ـ عملية تبدأ بالتأمل والتبصر، وتستند إلى الخبرة الجمالية أو الإحساس بالجمال، ومعرفة فلسفة الفن، ثم تنتهي بالمشاركة، والحكم.

ونؤكد مرة أخرى أن الذوق الذي نعنيه، ليس الأثر النفسي الانطباعي السريع، الذي يتركه في نفوسنا بيت من الشعر، أو المتعة الوقتية الخاطفة التي تعقب قراءتنا لقصيدة ما، فنقول بانفعال ـ كما كان حال نقدنا القديم في بواكيره ـ هذا أروع شعر، أو هذا هو الشعر. فعملنا هنا تماماً كمن يشغله الهيكل العام عن رؤية التفاصيل الدالة الموحية.. الذوق الذي نعنيه هو "تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال السابقة، وتيارات الثقافة المعاصرة، والتي امتزجت جميعها فكونت هذا الشيء المسمى بحاسّة التمييز، أو الذوق الأدبي، كما يقول أستاذنا العشماوي(٨). فهذا الذوق ليس تأثرية خرقاء، كما أنه ليس إحساساً أرعن، ولا هو لذة جمالية فحسب.ونظراً لهذه المنزلة التي يحتلها الذوق المستند إلى الثقافة والموهبة والدربة، فإنه عماد فهم النصوص الأدبية، والإحساس بما فيها من عناصر تتصل بالمحاسن والمساوئ.

النقد والتأثرية (Impression)

لا يكاد الباحثون في النقد الأدبي: طبيعته ووظائفه ومناهجه، يفرقون بين الذاتية والتأثرية. فالاقتصار على مجرد الاستحسان أو الاستهجان في مجال النقد دون تمهيد لهما بدراسة فكرية مسلوقة للتذوق والجمال تسمى عند المحدثين بالنقد الذاتي أو التأثري(٩).

وهو يعتمد على الذوق الشخصي في إدراك جمال العمل الأدبي أو قبحه، وبذلك لا يكون الذوق وسيلة من وسائل المعرفة، وإنما هو وسيلة إلى إدراكات خاصة تثير في شعور المتذوق الرضى أو السخط. فالأذواق تختلف، وهي غير موزعة على الناس بالعدل، وعندما يقول المتذوق: هذا جيد، وهذا رديء، فهذا الحكم عائد إلى ما يحسه هو، وبذلك لا يكون للنقد قيمة، دون تعليل، بعد التحليل والدراسة الموضعية والموضوعية.

فالتأثرية ثمرة التفاعل بين الأعمال الفنية والأذواق، أي مدى ما يستطيع العمل أن يثيره في نفس متلقيه، ومدى ما يؤثر في عواطفه وانفعالاته، فأهم خاصية للمبدع هي "أن يثير لدى القارئ استجابات في ذوقه وإحساسه وخياله"(١٠). إلا أن خطر التأثرية يكمن في إبداء الاستجابة الذاتية الخالصة، وإحلالها محل التقدير النقدي الموضوعي الذي يكون نتيجة تجربة واسعة عميقة في أنواع مختلفة من الأدب، تؤدي إلى التقويم والتقدير. فإذا استخدم الناقد استجابته للأثر الأدبي استخداماً صحيحاً. فهل هناك مجال لأن نعدّ ذلك الاستخدام وسيلة تعينه على تقويمه نقدياً؟ يجيب الناقد (ديفيد ديتشس)(١١) على هذا السؤال قائلاً: "إن أكثر النقاد المحدثين متفقون على أنه لا مجال هنالك من هذا القبيل، فمن واجب الناقد أن يبيّن كيف يعيش الأثر الأدبي ما هي حقاً صورته ومبناه وحياته الأساسية، وأن يبيّن ذلك بتبيان خصائص مشاهدة موضوعياً في ذلك الأثر، ويذهبون إلى أن الناقد إنما يُعنى بالوسيلة أكثر من عنايته بالغاية، يُعنى بالكيفية التي تمّ فيها التوصيل أكثر من عنايته بأثر التوصيل الذي حققه الأثر في نفس القارئ. فالانطباعات الشخصية ليست نقداً".

لقد سبق أن قررنا أن النقد الأدبي هو نتاج تذوق خاص، ينجم عن إحساس مرهف بالجمال والقبح في الصور الأدبية، بحيث يصحبه التفسير والحكم في صور دراسة مستقصية، وثقافة فكرية ممتازة. وتأسيساً على ذلك يكون التذوق الجمالي وحده غير كاف؛ لأن تحليل النصوص والحكم عليها دون التذوق لها لا يمكن أن يحقق فائدة في مجال تحديد هذا العلم وتعريفه. فالحكم النقدي في المنهج الذاتي أساس موقف المتلقي الذي لا يخضع في أحكامه لأصول مرسومة، أو قواعد معلومة، وإنما يصدر تبعاً لتجاوب شعور الناقد مع شعور المؤلف(١٢).

الذوق في نقدنا القديم:

لا شك في أن أكثر النقاد والبلاغيين العرب قد أدركوا طبيعة العلاقة بين الأدب والنفس، وتعاملوا معهما على أساس أن العلاقة جدلية، تلازمية، أي هي دائرة لا يفترق طرفاها فانتبهوا إلى الظروف التي تواتي النفس فتنشئ الأدب، كما أحسوا بتأثير الأدب في النفس، وإثارة ألوان من المشاعر، غير أن كتابات هؤلاء لم تتجاوز مرحلة الإحساس المبهم إلى الشرح الموضوعي كما يقول عز الدين إسماعيل(١٣)، ويضيف: إنهم لم يحددوا معالم التجربة الفنية، كما لم يشرحوا لماذا تتأثر النفس بهذا العمل الأدبي أو ذاك شرحاً علمياً موضوعياً.. وربما استثنينا عبد القاهر الجرجاني الذي حاول أن يشرح الدلالات النفسية لأشكال التعبير، ولكنه في الحقيقة لم يتجاوز الظواهر الثانوية فلم تتجاوز محاولته هذه مرحلة تأكيد الدور الذي تقوم به النفس، إلى تشكيل العبارة.. فهل كان عبد القاهر كذلك، أي كما يرى الدكتور إسماعيل؟ وهل يصح أن نعدّه انموذجاً عظيماً وفريداً للنقاد العرب القدماء؟

(عبد القاهر والذوق): يقوم منهج عبد القاهر اللغوي الفني التحليلي(١٤)، على أساس الدراسة النصّيّة البحتة، والبعد عن الشؤون الذاتية للناقد، بالاهتمام بالعلاقات الداخلية بين المعاني والنظر إلى أرق صنوف هذه العلاقات المتفاعلة، المتآزرة التي تشكل نسيج العمل الفني داخل السياق، ثم تحليل الأعمال الأدبية تحليلاً موضوعياً يلقي الضوء عليها، بما يفيد الفنان والمتذوق معاً، وتنمية الأذواق عن طريق انتخاب الأعمال الفنية الممتازة، والنظر إلى الذوق القائم على أسس موضوعية بوصفه أحد عمد المنهج التحليلي بالإضافة إلى الثقافة الغزيرة العميقة والأصيلة، فكيف وظف عبد القاهر الذوق في النقد.

كان للذوق منزلة مهمة في منهج عبد القاهر، فهو شرط في الدراسة النقدية، لأن الكثير من القيم الجمالية، والمزايا الفنية في الأدب لا يدركها القارئ، ولا يعرف كنهها "حتى يكون من أهل الذوق والمعرفة، وحتى يختلف الحال عليه عند تأمل الكلام، فيجد الأريحية التي هي أساس شعوري ونفسي للتدليل على التذوّق، وحتى يعرى منها تارة أخرى، وحتى إذا عَجبته عجب، وإذا نبهته لموضع المزية انتبه" (١٥). فهو يلح على أن إدراك البلاغة يكون بالذوق وإحساس النفس، لأنّ المزايا التي يحتاج الناقد أن يعلم مكانها، وتصور له شأنها هي "أمور خفية، ومعان روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتى يكون مهيأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة، يجد لهما في نفسه إحساساً بأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذا تصفح الكلام، وتدبّر الشعر فرّق بين موقع شيء منها، وشيء، وممن إذا أنشدته قول أبي نواس مثلاً:

رَكْبٌ تَسَاقَوْا على الأكْوار بينهم

كأس الكَرَى فانتشى المَسْقِيُّ والسَّاقي

أنق لها، وأخذته الأريحية عندها، وعرف لطف موقع الكلام...".

فهو مؤمن بأن الذوق المصفّى هو الأساس الضروري لإدراك الجمال، ومعرفة أسبابه، وأن ذلك طبع موهوب لا بد منه لمن يريد أن يميز بين النصوص: جيدها ورديئها، وأن يفرّق في الحسن بين صورة وأخرى. وإلى جانب الذوق والإحساس الروحاني يجب أن يكون هناك ذكاء لمّاح يدرك ما بين العبارات من فروق دقيقة تمتاز بها العبارات، وتختلف المعاني(١٦). فهو يجعل الذوق والطبع والأداة التي تدرك جمال الجميل، كما يقول شوقي ضيف(١٧): "كانت عند عبد القاهر ملكة ممتازة يستطيع أن ينتخب بها الأشعار التي يستخدمها في شواهده، فما يزال ينقب في الدواوين وكتب النقد، حتى يستخرج منها أروع الأبيات، ويعرضها عليك بطريقة تبهرك، وتجعلك تحس حقاً أن طاقة تفكيرك تتسع. وكل صفحة، وكل تحليل لبيت أو قطعة يؤكد البناء الهندسي الذي وضعه في أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز. فهنا وهناك تتلاحق اللبنات، وتتضام الجزئيات، وتتعاقب القواعد والأصول، فإذا بك أمام نظريتين كاملتين: نظرية المعاني، ونظرية البيان، اللتين

بهرتا العصور التالية".

أما شواهدنا على ذلك فهي مستمدة من أنظار عبد القاهر النقدية ومنهجه القويم:

فهو يرى أن مقياس الجودة الأدبية هو تأثير الصورة البيانية في نفس متذوقها، وهذه الصورة هي المعاني الإضافية أو الثانوية، التي يستنبطها الحاذق، ويلاحظها المتبصّر في تراكيب العبارات، وصياغاتها، وخصائص نظمها، أو ما أطلق عليها "المزايا" أو "معنى المعنى" وهو المستوى الفني من الأنواع البلاغية للصورة الأدبية. ولذلك كان الجمال عند موضعيا وموضوعيا. لا تطرّد القاعدة في كل موضع، في كل حال، بل هناك أسباب تجعل الشيء جميلًا في سياق ما، ويكون الشيء نفسه قبيحاً في سياق آخر، ويمكن معرفة هذه الأسباب والوصول إليها عن طريق النظر السليم، والذوق الرفيع، مما يجعل الباب مفتوحا أمام الناقدين لكي يبحثوا عن أسباب الجمال(١٨).

فالتشبيه، مثلا، يكون على ضربين(١٩):

أحدهما: أن يكون تشبيه الشيء بالشيء من جهة أمر بيّن، لا يُحتاج فيه إلى تأوّل، كتشبيه الخد بالورد، والثريا بعنقود الكرم المنوّر، وتشبيه القامة بالرمح، والقدّ اللطيف بالغصن، والرجل الشجاع بالأسد.

وثانيهما: أن يكون الشبه (وجه الشبه) محصّلًا بضرب من التأوّل الذي يحتاج إلى التلطف والحيلة كقوله: "هم كالحلقة المفرغة لا يُدْرى طرفاها"، ومثله قول ابن المعتز العباسي:

اصبرْ على مضض الحسو

دِ فإنَّ صَبْرَكَ قاتِله

فالنارُ تأكلُ نفسَها

إنْ لم تجد ما تأكله

فهذا التشبيه (التمثيلي) وجه الشبه فيه منتزع من متعدد، ومتأوّل، لأنّ تشبيه الحسود إذا صُبِر عليه، وسُكت عنه، وتُرك غيظه يتردد فيه، بالنار التي لا تمدّ بالحطب حتى يأكل بعضُها بعضاً، مما حاجته إلى التأوّل ظاهرة بيّنة.

ويؤكد عبد القاهر أن التمثيل إذا جاء في أعقاب المعاني كان له تأثير نفسي أو فكري عميق، لأنه يصوّر المعنى، ويمثّله فيحرّك النفوس. فأُنسُ النفوس موقوف على أن تُخرجها من خفيّ إلى جليّ، وتأتيها بصريح بعد مكنّى. نحو أن تنقلها من العقل إلى الإحساس، وعمّا يُعلم بالفكر إلى ما يُعلم بالاضطرار والطبع، لأن العلم المستفاد من طرق الحواس، أو المركوز فيها من جهة الطبع، وعلى حد الضرورة يَفضُلُ المستفادَ من جهة النظر، والفكر في القوة والاستحكام. ومعلوم أن العلم الأول أتى النفسَ أولًا من طريق الحواس والطباع، ثم من جهة النظر والرويّة، فهو إذا أمَسُّ بها رحِماً، وأقوى لديها ذِمَماً، وأقدم لها صُحبةً، وآكدُ عندها حُرْمة، وإذ نقلتها في الشيء بمثله عن المُدْرك بالعقل المحض، وبالفكرة في القلب، إلى ما يُدرَك بالحواسّ أو يُعْلَمُ بالطبع وعلى حدّ الضرورة، فأنت كمن يتوسل إليها للغريب بالحميم. وللجديد الصحبة بالحبيب القديم، فأنتَ إذن من الشاعر وغير الشاعر، إذا وقع المعنى في نفسك غيرَ ممثّل ثم مثّله، كمن يُخبر عن شيء من وراء حجاب، ثم يكشف عنه الحجاب ويقول: (هاهو ذا) فأبصر، تجده على ما وصفتُ(٢٠). كقول أبي تمام:

نقّل فؤادَكَ حيث شئتَ من الهوى

ما الحبُّ إلا للحبيب الأول

وهنا نجد مزجاً رائعاً بين الذوق المرهف الأصيل في النقد، المتعمق في مواقع الكلام وجهاته، والمدرك لتأثير التصوير البلاغي من جهة، وبين ذهن ناقد حصيف يرجع جمال التمثيل هنا إلى قدرته التصويرية ــ التخييلية ــ على تقديم المعنى أمام الأعين وفي الأذهان بإخراجه من خفي إلى جليّ، وبما يوجبه تقدّم الإلف والعادة، واقتران المعنوي بالحسي، وبالنقلة من العقل إلى الإحساس، وما ينتج عن ذلك من متعة حية ونابضة(٢١). فالتمثيل يؤثر في النفس، أو في الذوق، بنقل النفس من العقلي إلى الحسي، من النظري إلى الضروري، كما يقرّبُ بين المتباعدين، الأثر الثالث أنه يؤدي إلى

اللذة العقلية.

ويبيّن عبد القاهر الفروق الدقيقة، واللطائف والمزايا والنكت، بين تشبيه وآخر وذلك بحسب السياق الذي يرد فيه "فنقول: زيد كالأسد، أو شبيه بالأسد. فهذا تشبيه غفل ساذج. ثم تقول: كأنّ زيداً الأسد: فيكون تشبيهاً أيضاً إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأنك ترى له صورة خاصة، وتجدك قد فخّمتَ المعنى، وزدْتَ فيه بأن أفدْتَ أنه من الشجاعة وشدة البطش، وأن قلبه قلبٌ لا يخامره الذّعر، ولا يدخله الرّوع بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه. ثم تقول: لئن لقيته ليلقينك منه الأسد، فتجده قد أفاد هذه المبالغة، لكن في صورة أحسن، وصفة أخصّ، وذلك أنك تجعله في "كأن" يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر عن حد التوهم إلى حدّ اليقين، ثم إن نظرت إلى قوله:

أأن أرْعِشَتْ كفّا أبيكَ وأصبحتْ

يداكَ يدي ليْثٍ، فإنّك غالبُه

وجدته قد بدا لك في صورة آنق وأحسن، ثم إن نظرت إلى قول أرطأة:

إنْ تلقني لا ترى غيري بناظرةٍ

تُنسَى السلاحَ وتعرف جبهة الأسد

وجدته قد فضل الجميع، رأيته قد أخرج في صورة غير تلك الصور كلها"(٢٢).

والمعيار النقدي في بيان الفروق الدقيقة بين هذه الاستعمالات ذات المعنى الواحد، هو

النفس التي تدرك مسلك المعنى: متى يغمض ويدق. فهذه الزيادة كانت "بما توفي في نظم اللفظ وترتيبه حيث قدم الكاف إلى صدر الكلام، ركّبت مع (أن) وإذا لم يكن إلى الشك سبيل أن ذلك كله كان بالنظم، فاجعله العبرة في الكلام، ورُضِّ نفسك على تفهم ذلك، وتتبّعه، واجعل فيها أنك تزاول منه أمراً عظيماً لا يُغادرَ قدره، وتدخل في بحر عميق لا يُدْرَكُ قعْرُه" (٢٣).

فإخضاع الفكرة، أو الإحساس للفظ هو ما يميز الأدب عن غيره من الفنون. لأن الأدب طريقة من طرق العبارة عن النفس يعبر باللفظ، كما يعبر المصور بالألوان، والناحت بالأوضاع، ومن ثم وجب أن يكون المنهج النقدي لغوياً تحليلياً، فنحن لا نملك من أفكارنا وأحاسيسنا إلا ما نستطيع إيداعه اللفظ الذي يوضح الفكرة، ويميز الإحساس. وهذه النظرية الصحيحة هي موضع اعتزازنا بتفكير عبد القاهر، كما يقول مندور (٢٤).

وهكذا نجد أن الذوق أساس في المنهج اللغوي، كما في غيره من المناهج النقدية، ويتجلى ذلك في تأثير الصورة الفنية في نفس المتلقي، وفي إعطاء التأثرية دوراً في النقد؛ـ لأنها مرحلة أساسية، وأولية، وضرورية في النقد، على أن تتبع لها فعالية التفسير، وبيان التأثيرات بأصول ومبادئ موضوعية عامة. فالذوق أساس في تفسير أسرار الأدب، وبيان دقائق الصياغة الفنية، ومزاياها، والكشف عن الفروق الدقيقة الكائنة بين صورة جميلة وأخرى مثلها. فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، فنحن لا نستطيع إدراك جمال صورة ما بقراءة وصف لها، إنما برؤيتنا الروحية العميقة لها، وبمشاهدتنا لعناصر تكوينها، وأثر ذلك في نفوسنا. وذلك بتعريض صفحة روحنا لجمالها تعريضاً مباشراً من خلال أسس موضوعية تعلل الإحساس، وتسوّغ الانطباعات، ومنشأ هذه الأسس، طبيعة الأدب وجوهره (٢٥).

فهذا عبد القاهر (٢٦) يقول عن مزايا الجمال الأدبي إنها "أمور خفيّة، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها. حتى يكون مهيأً لإدراكها". وقد أكد هذه الحقيقة بعض النقاد المعاصرين الذين اشترطوا أن يكون الذوق مثقفاً، بعد أن يتهذب بالعلم، كيف يفهم أثر العقول والأفكار (٢٧). فتأثراتنا الحسية قد تنبو عن الطريق السليم، ولذلك لابد من أن تدعمها وتنميها أصول معينة، ودراسة فكرية منسجمة مع التذوق الجمالي، لأن تربية الذوق الفني هي إحدى الوظائف المهمة للنقد المتكامل عند (ت. س. إليوت) (٢٨). فهو يرى أن مهمة النقد مزدوجة:

أحد طرفيها توضيح الفن وتصحيح الذوق، وطرفها الثاني إعادة الشاعر إلى الحياة بوساطة المقارنة والتحليل، فغاية النقد إنشاء موروث، وصلة مستمرة بين أدب الماضي وذروته، وأدب الحاضر وذوقه(٢٩).

فثمة تشابه واضح في الموقف الفكري والنقدي بين عبد القاهر وإليوت، يؤيد ذلك نظرة كل منهما إلى النقد بوصفه "القدرة على تذوق الأساليب المختلفة، والحكم عليها" (٣٠) والذوق الذي نعنيه، والذي لا مفر منه في الحكم على الأثر الفني، إنما هو الذوق الذي مردّه إلى أصالة الحاسة الفنية، وإلى الدُربة والمران والتثقيف. وهو ليس الأثر النفسي السريع الذي يتركه بيتٌ من الشعر في نفوسنا، أو المتعة الوقتيّة الخاطفة التي تعقب قراءتنا قصيدة ما. إن تلك الموهبة الإنسانية التي أنضجتها رواسب الأجيال الماضية، وتيارات الثقافات المعاصرة. وهذا يعني أن الذاتية والتأثرية مرحلة أساسية في النقد الموضوعي الذي يهتم بصورة الشعر دون ظروفه، ويسعى إلى تعقب عناصر الفن ومقوماته لترى بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذا التعبير عن غيره، ولماذا أحدث هذا الأثر في نفس قارئها، كما رأينا عند الجرجاني.

خاتمة

وبعد فإن الذوق الأدبي بعد أن يصير ملكة أو موهبة، يسبق العقل في الأحكام، ويؤدي عمله النقدي بطريقة تكاد تكون آلية، وهو ما يذهب إليه النقد الحديث (٣١)؛ لأن مجال النقد هو النصوص الأدبية، ونقدها هو إيضاح الجيد والرديء منها، ووسيلة الناقد في الوصول إلى هذا الإيضاح هو الذوق الأدبي المستنير بالمعرفة) ٣٢). والناقد الحديث يرى أن من الخطأ اعتقاد التعميم في القواعد النقدية، فلكل نص أدبي منطقه الخاص، وبصمته، ومشكلته التي يتفرد بها، وكذلك في كل جملة أو بيت... فالنقد وضع مستمر للمشكلات، والذوق المصفى المتجدد هو الفيصل في الحكم..

وهكذا نستنتج أن الجانب الذاتي المبني على دور الذوق، والجانب الموضوعي المبني على التوضيح والعمق والدقة المنهجية، والجِدّة، يتعانقان معاً في منهج متكامل يؤثره النقد العربي على أي منهج آخر، شريطة أن تتوافر في الناقد النزاهة، والحد من طغيان العنصر الشخصي، والذاتية الضيقة، والاقتراب من الموضوعية، والتمتع بالثقافة الغزيرة، والأصيلة، والقدرة على التحليل والتعليل، والبرهنة، والعدل في الأحكام النقدية. وتلك أسس منهج عبد القاهر، وهو أقرب المناهج إلى طبيعة أدبنا العربي، قديمه وحديثه.. فهو مبني على دعامتين: الموضوعية والذاتية..

"الإحالات"

١ ــ ينظر: *تاريخ النقد الأدبي عند العرب* (١٤)

٢ ــ ينظر: *تاريخ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة*، ستانلي هايمن (١٨).

٣ ــ *في الأدب والنقد* (١٢).

٤ ــ *النقد الأدبي ومدارسه الحديثة* (٢١)

٥ ــ *معالم النقد الأدبي*/ عثمان (٤١)

٦ ــ *فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة*/ محمد علي أبو ريان (٥٧).

٧ ــ ينظر: *مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن*/ أميرة مطر (٧، ٨، ١٤، ١٥).

٨ ــ *الأدب وقيم الحياة المعاصرة* (٣١٧).

٩ ــ *معالم النقد الأدبي* (١٣٤).

١٠ ــ *التيارات المعاصرة في النقد* /بدوي طبانة (٥٠).

١١ ــ *مناهج النقد الأدبي* (١٣٤)

١٢ ــ ينظر: *دراسات في نقد الأدب*/طبانة (٣٨).

١٣ ــ *التفسير النفسي للأدب* (١٣، ١٤).

١٤ ــ للتوسع ينظر كتابنا: *الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجاً وتطبيقاً* (٣٩٦) وما بعدها..

١٥ ــ *دلائل الإعجاز* (٢٢٥) وانظر كذلك (٢٠، ٤٢٨).

١٦ ــ ينظر: *عبد القاهر الجرجاني*/ أحمد بدوي (٢٨٠)

١٧ ــ *النقد، من فنون الأدب العربي* (٩٥)

١٨ ــ ينظر: *عبد القاهر الجرجاني*/ أحمد مطلوب

(١٢١)
١٩ ــ أسرار البلاغة/ عبد القاهر، بتحقيق المراغي (١٠٠ ــ ١٠٣)
٢٠ ــ نفسه (١٣٧ ــ ١٣٨).
٢١ ــ تفعيل ذلك في كتابنا: الصورة البلاغية (٢٥٩) وما بعدها..
٢٢ ــ دلائل الإعجاز (٣٢٦)
٢٣ ــ نفسه (١٩٩)
٢٤ ــ في الميزان الجديد (١٩٤)
٢٥ ــ الصورة البلاغية عند عبد القاهر (٣٧٢).
٢٦ ــ دلائل الإعجاز (٤٢٠)
٢٧ ــ مقدمة لدراسة بلاغة العرب/ أحمد ضيف (١٥٢)
٢٨ ــ إليوت، من نوابغ الفكر الغربي/ فائق حتى (٢٨)
٢٩ ــ النقد الأدبي ومدارسه (١٣٢).
٣٠ ــ الأدب وقيم الحياة المعاصرة (٣١٤)
٣١ ــ أصول النقد الأدبي/طه أبو كريشة (٥٥)
٣٢ ــ نفسه (٦٢).

* * *

قائمة المصادر والمراجع

١ ــ الأدب وقيم الحياة المعاصرة، د. محمد زكي العشماوي، منشأة المعارف ــ الإسكندرية ١٩٧٤.
٢ ــ أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، بتحقيق أحمد مصطفى المراغي، بيروت ١٩٧٨.
٣ ــ أصول النقد الأدبي، د. طه أبو كريشة، مكتبة لبنان ــ بيروت ١٩٩٦.
٤ ــ إليوت، من نوابغ الفكر الغربي، د. فائق متى، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.
٥ ــ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د. إحسان عبّاس، دار الأمانة ــ بيروت ١٩٧١.
٦ ــ التفسير النفسي للأدب، د. عز الدين إسماعيل، القاهرة ١٩٦٣.
٧ ــ التيارات المعاصرة في النقد العربي، د. بدوي طبانة، القاهرة ١٩٦٣.
٨ ــ دلائل الإعجاز، عبد القاهر، بتحقيق محمد عبده ورشيد رضا، طبعة المنار، بيروت ١٩٧٨.
٩ ــ دراسات في نقد الأدب العربي، د. بدوي طبانة، القاهرة ١٩٦٩.
١٠ ــ الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني، منهجا وتطبيقا، د. أحمد دهمان، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٠.
١١ ــ عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد أحمد بدوي، القاهرة ١٩٦٢.
١٢ ــ عبد القاهر الجرجاني، د. أحمد مطلوب، بغداد....
١٣ ــ فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، د. محمد علي أبو ريان، الإسكندرية ١٩٦٤م.
١٤ ــ في الأدب والنقد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة ....
١٥ ــ في الميزان الجديد، د. محمد مندور، دار نهضة مصر، القاهرة ط ٣.
١٦ ــ مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، د. أميرة حلمي مسطر، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٩.
١٧ ــ معالم النقد الأدبي، د. عبد الرحمن عثمان، القاهرة ١٩٦٨.
١٨ ــ مقدمة لدراسة بلاغة العرب، د. أحمد ضيف، القاهرة ١٩٢١.
١٩ ــ النقد، من فنون الأدب العربي، د. شوقي ضيف، القاهرة ١٩٦٤.
٢٠ ــ النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة د. إحسان عباش، د. يوسف نجم، بيروت ١٩٥٨.

❑❑

فرديّة الأسلوب الرّوائي

د. سمر روحي الفيصل

هناك قاعدة أسلوبيّة معروفة تقول إن الأسلوب يتصف بالفرادة، أو: الفرديّة، بحيث يبدو خاصّاً بهذا النصّ أو ذاك، لا يمكن تكراره في نصٍّ آخر، أو في عددٍ من النصوص، ولا يمكن قياس غيره إليه، ولا يمكن قياسه إلى غيره. ومسوّغ هذه القاعدة هو الاعتقاد بأن نظام الأسلوب يُولَد في أثناء الكتابة، وينتهي بانتهائها. هل هذا صحيح؟. إنني أشكُّ في دقّة هذه القاعدة، ولكنّ شكّي نابع من معرفتي الطويلة بالنصوص الروائيّة، وليس نابعا من التحليل الأسلوبيّ لهذه النصوص. ولهذا السبب رأيتُ من المفيد أن أبدأ رحلةً تحليليّةً قد تقودني إلى تثبيت القاعدة، أو تعديلها. وسأسعى إلى السّير خطوتين أخريين في هذه الرحلة الطويلة، هما: الدلالة على تعدّد الأساليب في الرواية الواحدة، والدّلالة على أسلوب روايتين لروائيّ واحد، لمعرفة النّمط الأسلوبي العامّ من خلال النّمطين الأسلوبيين الخاصّين.

وعلى الرّغم من الأهميّة النقديّة لامتحان الدّقّة في قاعدة (فرديّة الأسلوب)، فإن هناك هدفاً آخر لا يقلُّ أهميّة في النقد الأدبيّ العربيّ، هو معرفة الطبيعة الأسلوبيّة للنصوص الروائيّة. وهذه المعرفة مفيدة، بل ضروريّة لتحديد الأسلوب الروائيّ العربيّ انطلاقا من الأساليب الفرديّة نفسها. والحقّ أن تحقيق هذا الهدف سيطر عليّ؛ لأن تحليل كلّ رواية على حدة يخدم المتلقي في الاطلاع على طبيعة الأسلوب في هذه الرواية العربيّة أو تلك، ويعينه على معرفة الائتلاف الأسلوبيّ والاختلاف بين الروايات المحلّلة، فضلاً عن قدرة التحليل على تنمية مهارات التحليل الأسلوبيّ، وهي مهارات وليدة تحتاج إلى زاد لغويّ عربيّ، وخبرة في الأساليب الروائيّة.

أسلوبيّة القوقعة:

يعتقد بعض النّقاد العرب أنّ الرواية الحواريّة، الديالوجيّة (Dialogisme)، أو البوليفونيّة بحسب تسمية أوسبنسكي، أفضل من الرواية المنولوجيّة (Monologisme)، انطلاقا من أن الرواية البوليفونيّة تُجسّد ديمقراطيّة السّرد، فتُعدّد الأصوات الروائيّة، وتسمح للمتلقي بالاطلاع على الحقيقة الروائيّة من جوانب عدّة، متكاملة الدّلالة، مختلفة التصوُّرات، متعدّدة اللغات. في حين تكتفي الرواية المنولوجية بصوت واحد، ينهض به، في الغالب الأعمّ، راوٍ عالم بكلّ شيء، ينوب عن الروائيّ في القبض على دفّة الرواية، بغية توجيهها في الاتجاه الذي يرغب فيه. أو ينهض به راوٍ ممثّل، حلّ في إحدى شخصيات الرواية، وراح يُقدّم العالم الروائيّ استناداً إلى رؤياه وحدها. وهذا، في الحالين، يحجب عن السّرد الدّيمقراطيّة، وعن المتلقي تعدُّد الرُّؤى ووجهات النّظر في الحقيقة الروائيّة، فضلاً عن اعتماده لغةً واحدة، وتصوراً واحداً، وما إلى ذلك من أمور معروفة في الرواية التقليدية والتقليدية المعدّلة.

هذا الاعتقاد غير دقيق؛ لأنه مبنيٌّ استناداً على خبرة محدودة في تحليل النصوص الروائيّة. فشكل التّعبير في النصوص الروائية يصنعه شيء واحد، هو اللغة. وهذه اللغة مشتركة بين الروائيين، ولكنّ كلَّ واحدٍ منهم يتفرّد في استعمالها، بحيث يبني منه، بوساطة

العناصر الفنيّة، شكلا جميلا أو غير جميل، تبعا لموهبته وقدرته الفنية. وهذا يعني أن جمالية الرواية ترجع إلى اختيار الروائي الشّكل الملائم للمضمون الذي يرغب في إيصاله إلى المتلقي. ههنا أقول إن هذا الشكل قد يكون ذا صوت واحد، ينهض به راو ممثّلٌ بشخصية واحدة، أو راو عالمٌ بكلّ شيء مسيطرٌ على الرواية، كما هي الحال في الرواية المنولوجيّة. وقد يكون هذا الشّكل أصواتا تقدّم وجهات نظر متباينة، كما هي الحال في الرواية البوليفونيّة. ذلك أن شكل التّعبير اختيار، والاختيار وافد عقل الروائيّ المختار، إن جاز لنا هنا التّصرُف بعبارة ابن عبد ربه. فالجمال ينبع من اختيار الشّكل الملائم للمضمون، بحيث يتحقّق الثّلاثيُّ الأسلوبيُّ: الإقناع والإمتاع والتأثير.

ذكرتُ التّمهيد السّابق لأصل إلى أنّ رواية (القوقعة) لعبد الله الغزال(١) تعدُّ مثالا لأسلوب الهيمنة المعروف في الرواية المنولوجيّة، وهو أسلوب ذو صوت واحد، فيه لغة صنعت شكل تعبير فنيّا ماتعا مقنعا مؤثّرا. وهذه محاولة لتوضيح أسلوبيّة (القوقعة) تُعلّل الحكم السابق.

١ ـ شكل التّعبير والمضمون:

حرص عبد الله الغزال على أن ينهض شكل التّعبير استنادا إلى تقليد فنّي معروف، هو تقسيم الرواية إلى أقسام تحمل عنوانات، أو تقسيمها إلى أقسام تحمل أرقاما، أو تقسيمها إلى أقسام يحمل كل قسم اسم شخصيّة من الشّخصيات، أو مرحلة من تطور حوادث الرواية. وقد استند عبد الله الغزال إلى هذا التقليد الفنّي، فقسم القوقعة سبعة أقسام، هي: الرحلة ـ المكوث ـ بداية الخروج ـ الرؤيا ـ ناسكة ـ القدر ـ العودة. ثم قسم كل قسم من هذه الأقسام السبعة أقساما فرعية، يحمل كل منها رقما. كما استند إلى تقليد فنّي آخر، هو اختيار راو عالمٌ بكلّ شيء، يسرد مضمون الرواية بأسلوب دائري، يبدأ برحلة (ميكال) في القسم الأوّل من النيجر إلى ليبيا، وينتهي بعودته في القسم السّابع إلى النيجر. وكأنّ الأسلوب الدائريّ المختار أشبه بأسلوب الرّحلة المعروف في الرواية العربية، ولكنه هنا في رواية القوقعة، ليس رحلة في سيّارة، كما هي الحال في رواية (المسافرة) لشوقي بغدادي، بل هو، على المستوى التّرميزي، رحلة الخروج من القوقعة بوساطة الكشف والاكتشاف. وهو، على المستوى الواقعي للحوادث الروائيّة، رحلة ضمن قافلة للهروب من قحط القرية. ومن ينعم النظر في أقسام الرواية يلاحظ أن الرحلة من النيجر بدأت في نهاية القسم الأوّل، وأنّ المكوث في (مصراته) في القسم الثّاني يهدف إلى تجسيد الوصيّة والمحافظة على القوقعة، ولكنّ ميكال في نهاية هذا القسم الثّاني يفقد القوقعة، ويخرج عن الوصية، فيبدأ الخروج في القسم الثالث، بحيث يكتشف المتلقي أن هناك شيئا في داخل ميكال يريد الخروج(٢)، وحين يخرج هذا الشيء في القسم الرابع يرى ميكال في حلم يقظته رؤيا استيقاظ الأموات في عمق الوادي. وتتكفّل الأقسام الثلاثة الباقية بتوضيح خروج ناسكة ونوار ومصيرهما، وشروع ميكال في العودة إلى النيجر.

إن تقسيم الرواية على هذا النحو أسلوب فنّي يهدف إلى تقديم شكل المضمون، وهو شكل ينمّ على حكاية بسيطة جدا، بل مألوفة، ذات حوادث قليلة(٣)، منجّمة، لا تخرج عن (ميكال) الفتى النيجريّ الذي رحل إلى ليبيا نتيجة القحط والجفاف في قريته، وعمل خادما في إحدى المزارع، وشاهد في أثناء عمله مباذل مالك المزرعة ورفاقه من الأثرياء، وتحدّث عن امرأتين من النساء اللواتي تردّدن على المزرعة، وانتهى بالزواج من إحداهما (ناسكة)، ورأى الثانية (نورا) تُقتَلُ، فبدأ رحلة العودة إلى النيجر. هذه هي تفصيلات الحوادث في حكاية (ميكال)، وهي تفصيلات مألوفة قليلة لا تنهض وحدها بفصل من رواية، ولكنّ عبد الله الغزال صنع منها، بوساطة اللغة، رواية من سبعة أقسام، في تسع وسبعين ومائتي صفحة من القطع الكبير.

٢ ـ لغة التعبير:

إن اللغة التي استعملها عبد الله الغزال في شكل التعبير هي رواية القوقعة. فقد صنعت هذه اللغة أسلوبية تستحق إنعام النظر فيها بغية الكشف عن الاختيارات اللغويّة التي قادت إليها. ذلك أن هناك مبدأ أساسيا في تحليل الأسلوب، هو (تفسير الاختيار الذي قام به صاحبه من بين أنماط، أو صور من الأداء اللغوي، حتى يضمن

باختياره أقصى فعالية في الاتصال والإيصال)(٤)؛ وكي يُجسّد المتعة الروائية التي يرنو إليها. وقد أنعمت النظر في الاختيار اللغوي في (القوقعة)، فلاحظت أن عبد الله الغزال وظّف اختياراته من المفردات والتراكيب العربية في تقديم لغة ذات مستويات متداخلة، يحسن البدء بتحليلها قبل تفسيرها.

أـ المستوى الواقعيّ:

هذا المستوى هو مستوى التعبير اللغويّ عن الحكاية الروائيّة، وهو مستوى مباشر، تُعبّر المفردات فيه عن معانيها الأصليّة، وتسعى جُمَله الإسمية والفعلية إلى تقديم دلالات حقيقيّة ليس غير. قال في آخر القسم الأوّل معبّراً عن نهاية الرّحلة من النيجر: (سارت القافلة أياماً أخرى في الصحراء. وصل نصفها إلى سبها. أكلت الرمال وحريق الهجير عدداً من البعائر، وأطاحت أيضاً برهط من العابرين. سقط ثلاثة رجال في يوم واحد. وبعد مسيرة يوم آخر سقط اثنان آخران. استقطعوا بالأنصال اللحم من الإبل الميتة وجففوها في الشمس، ووضعوها في الأكياس، ودفنوا الرجال الأموات في لحمة الأرض الهشة. حفروا حفراً بأيديهم في سفوح الكثبان الرملية وأهالوا عليهم الرمال)(٥).

يشير الاقتباس إلى أن المفردات فيه مستعملة بالمعاني الحقيقية لها ماعدا مفردة واحدة، هي فعل (أكلت) المستعمل استعمالاً مجازيّا استعاريّا، ولكن الاستعارة فيه مألوفة في الاستعمال، بحيث يعتقد المحلل بأنها وردت للدلالة المباشرة على قسوة الصحراء. أما المفردات الأخرى في الاقتباس فهي كلها ذات معانٍ حقيقيّة، وقد شكّل عبد الله الغزال منها جملاً فعليّة ليس غير؛ ليسرد طرفاً من الحكاية الروائية، هو مصير القافلة التي رحلت من النيجر إلى ليبيا. وهذا الطرَف مسرود في آخر القسم الأوّل المعنون بالرّحلة، في محاولة لتقديم تقرير روائي عن مصير رحلةٍ ذكرها السّياق وآن الأوان ليعرف المتلقي مصيرها. والواضح أن عبد الله الغزال استعمل اثني عشر فعلاً ماضياً في الجمل، ولم يستعمل أيّ فعل مضارع؛ لأنه رغب في التعبير عن مصير الرّحلة، ولم يرغب في التعبير عن حاضرها، فضلاً عن أنّ الفعل الماضي يضمن له تلخيص الحوادث الكثيرة القاسية التي مرّت بالقافلة ومضت وانتهت، دون أن تكون موضع اهتمامه. ويؤكّد بناء الاقتباس من الجمل الفعلية ذات الأفعال الماضية هذا القصد الفني. فهو بناء قائم على جملٍ فعليةٍ منفصلٍ بعضها عن بعض، ولكنها توحي بالسرعة والرّغبة في إيصال المعاني دون تفصيل. إنها جمل لاهثة، متلاحقة، بينها خمسة أفعال معطوفة على أفعال سابقة عليها لتكملة المعاني، وستة أفعال كان الفاعل فيها هو (واو الجماعة) لتوكيد الدّلالة العامة على مصير الرحلة، دون أية تفصيلات أو توضيحات عن طبيعتها والقائمين بها.

إن الاقتباس السابق نموذج للمستوى الواقعي في حكاية القوقعة، وهو نموذج قليل جداً في الأقسام الأربعة الأولى من الرّواية، وهي نصف الرّواية، ولكنه يكثر في القسمين الخامس والسّادس، ويكاد في القسم السابع، وهو الأخير، يعادل اللغة المجازيّة غير المباشرة. ومسوّغ ذلك هو قلة حوادث الحكاية الروائيّة، وتوزيع هذه الحوادث على أقسام الرواية السبعة، وعدم تركيز الرّاوي السّارد على تطوُّر الشخصيات في أثناء تفاعلها مع الحوادث، وحرصه على عدم تعليل العلاقات بين الشخصيات، وإهماله تأثير الزمن الروائي فيها، وإكثاره من استعمال عبارات القفز الزمني: (مكث هناك عاماً ــ في العام التالي ــ بعد تسعة أيام ــ في الأيام التالية ــ بعد يومين ــ مرّ يوم أو شهر أو عام ــ بعد سنوات...)(٦). وهذا كل ينمّ على أن الحكاية الروائيّة ليست موضع اهتمام الراوي العالم، وإن سعى السارد إلى تعزيز هيكلها الواقعي بوساطة الإيهام النابع من استعماله الأسماء الحقيقيّة للدُّول والمدن (ليبيا ــ النيجر ــ تونس ــ طرابلس ــ مصراته ــ سبها)، وإطلاقه أسماء محددة على الشخصيات الرئيسة: ميكال ــ ناسكة ــ نوار، إن جاز استعمال مصطلح الشخصيات الرئيسة هنا، فضلاً عن الإشارات الحقيقية إلى الأمكنة، كميدان النصر والساعة. ذلك أن الحكاية الروائية في (القوقعة) ليست هدفاً، بل هي إطار عام للمستويات الروائيّة، أو قل: إنها هيكل يُسوّغ توافر المستويات التّرميزية والوصفيّة والاستعاريّة وغيرها في رواية

(القوقعة)، بحيث يبدو هيكل الرواية المجسّد في الحكاية محطة اجتمعت فيها المستويات المتداخلة التي تشكل بناء رواية القوقعة.

ب ـ المستوى اللغوي: المفردات والتراكيب

هذا المستوى، في اعتقادي، هو الهدف من رواية (القوقعة)، ومن ثمّ فهو التجلي الحقيقي للغة الروائية التي احتلت مرتبة البطولة في الرواية، وهيمنت على المستويات الثلاثة فيها: المستوى الواقعي السابق، والمستوى الاستعاري الترميزي الراهن، والمستوى الوصفي التخييلي اللاحق. أليست رواية (القوقعة) بناءً لغوياً استعارياً ترميزياً؟. أكاد أقول: بلى، لولا ثقتي بأنّ الحاملين الواقعيّ والوصفيّ التخييليّ لهذه اللغة ربطا الرواية بالأرض الليبيّة في زمن محدد، هو زمن الحصار، ولم يسمحا لها بالتهويم في الفضاء اللغويّ وحده.

ذلك أن اللغة التي بنت هذا المستوى الاستعاري الترميزيّ ليست لغة مباشرة وإن استندت إلى المستوى الواقعيّ الذي طرح فتىً زنجياً يعيش في قرية قرب نهر النيجر متاخمة للصحراء. سنعرف بعد أربع وأربعين صفحة من بداية الرواية اسمه (ميكال)، وندرك أن اسمه ليس مهماً، وأن علاقته بكبير القرية المقيم في أحد الأضرحة هي الشيء الأساسي الذي منح الفتى مقولة محددة، هي أن (الجسد هو قوقعة يتوارى داخلها كائن البشر)(٧)، و(أن الغفلة كل الغفلة هي أن يسلم كائن البشر نفسه طوعاً لبهتان المكان ويتوارى داخل صدفة العظم في غفلة من زمن الرحلة، وأن الحسرة كل الحسرة لمن تفوته لحظة الكشف الخالدة)(٨). ما الكشف؟. إنه كشف الفجيعة بالماء والنار والأنثى. فـ (شقي من لم يذق حلاوة البحر)(٩)، و(الأنبياء لا يوقدون النار)(١٠). لا يبوح كبير القرية للفتى بأكثر من ذلك، ولكن الراوي يحدد الكشف: (الشيخ الطرابلسي يقول إن النار هبة سماوية مثل الماء تماماً. النار في الرجل، والماء يتخلل عروق المرأة... النار الكبرى توزعت.. في صدر كل ذكر، وفي قلب أنثى. النار هي الحياة، والماء هو الحياة. ولكن النار الحقيقية هي الماء والنار حين يلتقيان، الذكر والأنثى حين يلتحمان)(١١). ولذلك يوصيه كبير القرية: (إذا رأيت ناراً ابتعد)(١٢).

هذه المقولة: هل هي مقولة فلسفيّة من مقومات الحياة، أو هي مقولة روائية تُسوّغ رحلة الفتى من أرضه الطاردة (الجفاف والقحط في القرية) إلى الشمال (ليبيا) حيث البحر والشيخ الطرابلسي صاحب المقولة؟. لا شيء محدداً في رواية القوقعة، ولكن الفتى يرحل إلى الشمال حيث مدينة الشيخ الطرابلسي (مصراته) المجاورة للبحر ليكشف ويكتشف. وهناك يزيد التداخل في المقولة، فتبدو القوقعة حقيقيّة، وكأنها البوصلة الهادية للفتى حيناً، ويبدو الفتى ميكال نفسه، حيناً آخر، هو القوقعة الصامتة المنغلقة على نفسها وهي تكتشف الرجل (الماء) وهو يلتحم بالمرأة (النار)، فتنتج الفجيعة؛ فجيعة الأنثى نوار حين يقتلها الالتحام.

يشير الحديث السابق إلى شيء ذي دلالة، هو أنّ شكل المضمون الخاصّ بالمقولة كان ينتقل طوال الرواية، من المستوى الواقعي (الفتى ـ القرية ـ الجفاف) إلى المستوى الاستعاريّ الترميزيّ (الماء ـ النار ـ الفجيعة)، بحيث يبدو الأول الواقعيّ حاملاً حيناً ويبدو الثاني حيناً آخر محمولاً ذا صورة استعاريّة ترميزيّة للقوقعة. ولكنّ هذا الظاهر خادع، إذ إنّ الثاني المحمول يستطيل ويمتدّ، فيصبح السائد المسيطر على السياق الروائيّ. وإذا أنعمنا النظر في بنائه رأيناه لا يعتمد كثيراً في اختيار مفرداته على التقاليد البلاغيّة العربيّة. فالاستعارات فيها قليلة: لسان النهر(١٣) ـ تشرب الحصباء الدم(١٤) ـ الفوضى تصحو(١٥). والتشابيه مثلها في القلة: الجسد قوقعة(١٦) ـ يمشي كما تجرجر الأصداف هياكلها العظيمة(١٧). قد يكون الاعتماد على الصفات الغريبة واضحاً فيها: بعينيها المطفأتين(١٨) ـ أصداء مخنوقة(١٩) ـ بضائعهم الكئيبة(٢٠). صحيح أنّ هذا الاختيار للاستعارات والتشابيه والصفات يضفي جمالاً على لغة رواية (القوقعة)، ولكنّ الصحيح أيضاً هو أن قلة عدد المفردات التي استعملها عبد الله الغزال استعمالاً مجازياً، تدلّ على أنه لا يعتمد في اختيار مفرداته على التقاليد البلاغية العربيّة. ومن الواجب أن نبحث عن بلاغة لغته الروائيّة

في مستوى آخر من المفردات، أكثر شمولاً وأشدّ إيغالاً في بلاغة النصّ.

نلاحظ، ههنا، تلك الغزارة في الرّصيد اللغويّ الذي يملكه عبد الله الغزال. فهو يملك من المفردات قدراً كبيراً، يسمح له بالتّعبير عن المعاني المختلفة، دون أن يضطر إلى تكرار استعمال المفردة غير مرّة. ولعلّ المفردات التي تكرّرت كثيراً لا تخرج عن ثلاث مفردات، هي: (طيلة) التي استعملها كثيراً(٢١) بدلاً من اللفظة الفصيحة (طوَال)، و(البراح) التي استعملها بمعنيين فصيحين متقاربين، هما مساحة ومسافة، من نحو: فوق براح الرمل(٢٢) ـــ البراح المعتم(٢٣) ـــ براح المكان الضيق(٢٤) ـــ براح ممدود لا نهاية له(٢٥) ـــ براح النفس(٢٦). أما المفردة الثالثة التي تكرّرت كثيراً فهي فعل (تذكر) بصيغتي الماضي والحاضر(٢٧). ولا شكّ في أنّ تكرار هذه المفردات يشير أحياناً إلى غلط لغويّ شائع في لغة الروائيين، وليس خطأً خاصاً بعبد الله الغزال، كما هي حال استعماله (طيلة) بدلاً من (طوَال)، وإنْ كنتُ لاحظتُ استعماله اللفظة الفصيحة في روايته الأولى (التابوت)(٢٨). وهذا التعليل يصدق على أغلاط شائعة أخرى، توافرت قليلاً في (القوقعة)، وشاعت كثيراً في لغة الروائيين، من نحو: (أثناء)(٢٩) بدلاً من (في أثناء)، و(فشل)(٣٠) بدلاً من (أخفق)، و(صدفة)(٣١) بدلاً من (مصادفة)، وتعدية (خيّل)(٣٢) و(اضطر)(٣٣) باللام بدلاً من (إلى)، و(اعتاد) بـــ (على) بدلاً من أن تتعدّى بنفسها، و(تخرّج) بـــ (من)(٣٥) بدلاً من (في)، و(لأول مرة)(٣٦) و(لأول وهلة)(٣٧) بدلاً من (أول مرّة وأول وهلة). ولكنّ هذه الأغلاط الشائعة ليست ثابتة غالباً. فقد نراها غير صحيحة في نصّ روائي، ثم نراها صحيحة في نصّ لاحق له، وكأنه اكتشف صوابها. وقد يبقى الخطأ شائعاً في نصوص أخرى، سابقة ولاحقة، للروائيّ نفسه. فقد استعمل عبد الله الغزال الفعل (خيّل) متعدياً باللام في روايته الأولى (التابوت)(٣٨)، وحافظ على هذه التعدية في روايته الثانية (القوقعة). وقد تكون المفردة المكرّرة في لغة الروائيّ سليمة لغوياً، ولكنه لسبب ما غير لغوي، ولا علاقة له بالمعاني، يستعملها كثيراً، كالبراح التي تكرّر استعمالها في القوقعة وقبل ذلك في التابوت(٣٩).

وإذا كانت المفردتان السابقتان (طيلة ـــ البراح) تشيران إلى خصيصتين لغويتين عامّتين في لغة عبد الله الغزال، فإن المفردة الثالثة (تذكر) تشير إلى خصيصة أسلوبيّة في لغة (القوقعة) وحدها. إذ تدلّ كثرة استعمالها على أن جانباً رئيساً من البناء اللغويّ يستند إلى ذاكرة (ميكال) التي يُقدّم الراوي العالم محتواها للمتلقي. ذلك أن تفسير اختيار هذه المفردة مجسّد في السياق الروائيّ الذي ينصّ صراحة على أن (ميكال) معتصم بالصمت في علاقته بالحوادث الخارجيّة. فقد قال هذا الراوي: (حتى في السنوات التي قضاها في شرق ليبيا، عرف الزنوج وأصحاب عربات التحميل فيه صمتاً لم يألفوه في زنجيّ من قبل. وبعد أن ابتعد عن المدينة ظلّ ممسكاً بحبل الصمت نفسه)(٤٠). ويُعضّد سياق الرواية هذا الصمت حين يلتزم بتقديم دخيلة (ميكال) التي ما تفتأ تتذكر ماضيها في القرية، وتجعل حاضرها في ليبيا أشبه بنجوى ذاتية متصلة، لا تؤثّر فيها الحوادث المؤلمة، كما هي الحال حين ضربه الفتى ابن مالك المزرعة لتلصّصه على مجامعته نوار ذات الثوب الأزرق. ولا الحوادث السارّة، كما هي حال زواجه من ناسكة الذي رغب فيه ورغب عنه في الوقت نفسه. والغالب على ظنّي أن الراوي الذي قدّم شخصية (ميكال) الصامتة خارجياً، الموّارة بالانفعالات داخلياً، قدّم لنا نموذجاً لأسلوب الهيمنة الروائيّة؛ لأنه راوٍ نائبٌ عن الروائيّ. ومن ثمّ كان هناك احتمال للقول إن الروائي عبد الله الغزال اختار أسلوب الهيمنة، وترك لرواية العالم بكلّ شيء الحريّة في تقديم ذاكرة الشخصية المحورية (ميكال)، وفي التوغّل في نجواه الذاتيّة، وفي أنسنته الطبيعة، وفي فلسفته الماء والنار والأنثى؛ ليحقق هدفاً روائيّاً آخر، هو الارتقاء من ذاكرة الشخصية إلى ذاكرة ليبيا في أثناء الحصار. وكأنّ هناك عملاً استعارياً، ظاهره شخصية زنجي رحل من النيجر إلى ليبيا، وباطنه معاناة ليبيا من الحصار الذي فرضته الولايات المتحدة وأوربا عليها، وما جرّه الحصار من آلام وفساد وتقلّبات اقتصاديّة. ومن ثمّ أصبح ثالوث الفجيعة

ثالوثا ترميزيا للحال الليبية، وليس ثالوثا أسطوريا أعادت رواية (القوقعة) إنتاجه.

ثم إن لغة (القوقعة) تشير إلى خصائص أخرى، لا تتكرّر المفردات نفسها فيها، ولكنّ الصّيغ اللغويّة التي تكمن وراء هذه المفردات هي التي تتكرر فتصبح ذات دلالة استعاريّة ترميزية، شأنها في ذلك شأن المفردات التي تكرّرت، وأصبحت خصيصة أسلوبيّة في لغة القوقعة. من ذلك صيغ الجموع والاستفهام والجمل القصيرة. أما استعمال الجموع فشيء بديهيّ في أيّ أسلوب؛ لأن الكاتب يحتاج إليها في أثناء تعبيره عن حاجاته المختلفة. هذا ما فعله عبد الله الغزال في (القوقعة). فقد احتاج إلى الجموع، فاستعمل عدداً غير قليل منها، كالطلاسم والأمتار والأحجيات والأغصان والأودية والكائنات... وإذا كان استعمال الجموع أمراً مألوفاً، فإن عبد الله الغزال لم يكتف بالجموع السماعيّة والقياسيّة المعروفة في اللغة العربية الفصيحة، بل راح يبتدع جموعاً، ويستعير أخرى من الحياة اليومية، ويوغل في استخدام المبتدَع والمستعار، حتى أصبحت الجموع الغريبة خصيصة من خصائص أسلوبه في (القوقعة). فهو يستعمل الأحاضيض (٤١)، والأفياض(٤٢)، والأجناب(٤٣)، والأنشاق(٤٤)، والأعباق(٤٥)، والأسطاح(٤٦)، والأشطاط(٤٧)، والأصياف(٤٨)، والأمشاط (٤٩)، والتعاريش(٥٠)، والتشابيك(٥١)، والتزاحمات(٥٢)، والتهاطل(٥٣)، وغير ذلك من الجموع الغريبة التي تجاور الجموع المألوفة، كالأحافير والكائنات والمناحات والأسطح والأصداف والأنغام والأرياف والأطياف والأودية والأمشاج والأمتار والنتوءات والأحجيات والأغصان والآلام والخلائق والأغاني.

تُضاف إلى صيَغ الجموع الغريبة التي تكرّرت كثيرا صيغ أخرى خاصّة بالتّراكيب، تكرّرت كثيرا أيضاً حتى أصبحت خصائص في أسلوب (القوقعة). أبرزها صيغ الاستفهام والجمل القصيرة. أما الاستفهام فليس خاصاً باستعمال جملة استفهاميّة واحدة في هذه الفقرة أو تلك، بل هو عامّ شامل أسلوب القوقعة. فالرّاوي يكاد يجعل الجمل الاستفهاميّة دليلا على شخصيّة (ميكال) الباحثة عن المعرفة، الرّاغبة في الاكتشاف، بوساطة الجمل الاستفهاميّة. فهو يسأل ويسأل ولا جواب، فيرجع إلى السؤال مرّة أخرى ليوحي بالحيرة التي تسيطر عليه. ولهذا السّبب تراه في الفقرة الواحدة يُكرّر الأسئلة، منوّعاً في صيغها بين الاستفهام الحقيقيّ، من نحو: من أين ينبع الماء؟ ومن أين يتدفق القدر؟ ومن يرقم طلاسم الدهر؟(٥٤). ما الذي جلب هذه الأصداف إلى هذه القفار؟ هل هي بقايا أصداف النهر أم هي رفات أصداف البحر؟(٥٥). والتّقريريّ، من نحو: هل قول الزور في قاموس الماء سوى البعد؟ وهل توجد فرية في دنيا الاغتسال أكبر من دنس الابتعاد(٥٦). وعلى الرّغم من كثرة الجمل الاستفهاميّة فإن الصّيَغ فيها تكاد تكون واحدة، هي الصّيغة التي تستعمل أداتين من أدوات الاستفهام، هما: (هل ــ ما). ويندر استعمال غيرهما، كصيغة الاستفهام عن الزمن بالأداة (متى). والواضح أيضا أن ولوع أسلوب القوقعة بالاستفهام قاد الراوي إلى التأثّر بالتّرجمة من حيث ظنّ أن الجملة الاستفهاميّة عربيّة، كما هي الحال في استعمال (كم) في: كم هو رائع(٥٧)، كم هو أحمق(٥٨)، كم هو مخيف، كم هو غامض(٥٩)، كم هي طاهرة(٦٠).

أما خصيصة الجمل القصيرة فهي أكثر شمولاً وسيادة في أسلوب القوقعة؛ لأنها ذات صيغ غير محدّدة، ولكنّ الجامع بينها هو القصَر والتتابع في غالبيّة الفقرات. ويصحّ القول هنا إن أسلوب القوقعة مبنيٌّ استناداً إلى الجمل القصيرة المتتابعة المعنيّة بتقديم الصّور والمشاهد الوصفيّة. وسأتحدّث عن هذه الصّور والمشاهد فيما بعدُ، ولكنني هنا راغب في الإشارة إلى ولوع الراوي ومن خلاله عبد الله الغزال بالجمل القصيرة بدلاً من الطويلة، من نحو قول الرّاوي: (نزل الفتى ابن مالك المزرعة، ثم نزلت الفتاة. الظهور المفاجئ للفتى والفتاة خلق اضطرابا في لوحة القائلة. كان يقبع مائلا بجسمه وراء الصخرة يرقب...)(٦١). إنني أعتقد بأن هذه الجمل وفّرت للسياق نوعاً من التوتّر اللغويّ ترجَم التوتر في دخيلة ميكال، كما ترجم حيرته،

وتداخل انفعالاته، وغير ذلك من أمور تنمُّ على عدم استقراره الدّاخليّ، وعلى أن أسلوب القوقعة واكب شكل المضمون، ونجح في إيصاله إلى المتلقي.

ج ـ المستوى اللُّغويُّ: البنائيُّ الوصفيُّ

لا يُوصَفُ أسلوب القوقعة بالتدقيق في المفردات والتّراكيب فحسب، بل يُوصَفُ بتوظيف هذه المفردات والتّراكيب في أقسام الرّواية الرّئيسة والفرعيّة وفقراتها أيضاً. ذلك أن عبد الله الغزال قسّم رواية القوقعة؛ لحاجات تعبيره عن شكل المضمون، إلى سبعة أقسام رئيسة، هي: المكوث، بداية الخروج، الرؤيا، ناسكة، القدر، العودة. ثم قسّم كلّ قسم رئيس إلى أقسام فرعيّة، يحمل كلٌّ قسم رقماً؛ ليلبّي حاجات المعاني في كلّ قسم، وليتمكّن من الانتقال من معنى أو حدث إلى معنى آخر أو حدث ثان. والمعروف أن اللّجوء إلى الأقسام الرئيسة والفرعيّة ليس خاصاً بهذه الرواية أو تلك، بل هو عامٌ في الشكل الروائي، ابتدعه الروائيّون ليتنقلوا بوساطته من شخصية إلى أخرى، ومن حدث إلى آخر. أما التعبير داخل الأقسام فهو الأسلوب الفرديّ لكلّ روائيّ. وههنا، في أسلوب القوقعة، نلاحظ أن أبرز سمات التّعبير في الأقسام الرئيسة والفرعيّة هو الاعتماد على المشاهد الوصفيّة والحوارات. ومن المفيد، قبل الإشارة إلى هذين الأمرين، القول إن أسلوب رواية القوقعة نموذج لأسلوب الهيمنة؛ لأن الرّاوي العالم بكلّ شيء هو الذي تولّى الحديث في الأقسام كلّها، سواء أكانت مرتبطة بميكال أم ناسكة أم الفتى ابن مالك المزرعة. وهذا الرّاوي عالِم بكلّ شيء، ومن ثَمّ نراه يُحيط بدخيلة الشّخصيات كما يُحيط بعلاقاتها الروائيّة. وإذا كنتُ، هنا، أتحدّث عن أسلوب المشاهد الوصفيّة والحوارات، فإنني لم أغفل عن أن هذا الأسلوب هو أسلوب عبد الله الغزال من خلال الرّاوي؛ أي أنه أسلوب الصوت الواحد في مثل هذه الرواية المنولوجيّة؛ أسلوب الهيمنة الذي يُعبّر تعبيراً ذا مستوى لغويّ واحد وإن اختلفت الشّخصيات والمواقف. وتلك، في حدود تحليلي النصوص الروائية، هي حال أسلوب الهيمنة غالباً.

ثم إنني لاحظتُ أن أسلوب القوقعة ولوع بالصُّور الوصفيّة، بل إنه يكاد يكون سلسلة متصلة من الصور الوصفية التي تقطعها حوادث الرواية حيناً، والحوارات الفلسفيّة أحياناً، ولكنها تستأنف سيرتها الأولى، وولوعها الوصفيّ، فتبدو للمتلقي نشيداً يتغنّى بالطبيعة، ويؤنسنها، ويكاد يتحد بها. هذه حال الصور الوصفية الخاصّة بتَقَدُّم الجراد إلى قرية ميكال(٦٢)، وما يراه ميكال في النقر(٦٣)، وصورة الفتاة ذات الثوب الأزرق قرب الكهف(٦٤)، وصورة عادة التلصّص عند ميكال(٦٥)، وصورة ناسكة بعد توالي الرجال على جماعها(٦٦)، وصورة ما كان ابن مالك المزرعة يفعله في أثناء صيده الفأر وإحراقه الكلب(٦٧). فهذه كلّها لوحات تصويريّة مختلفة في موضوعاتها، متفقة في قدرتها على الإيحاء. أما بناؤها فخاضع، في أسلوب القوقعة، للهدف الذي يخدم سياق الرواية. فقد يكون الهدف تقديم صورة وصفيّة لشيء، كما هي حال الصورة الخاصة بهجوم الجراد على قرية ميكال. وقد يكون الهدف وصف المكان تمهيداً لاختراقه وبناء الفضاء الروائيّ. ومن المفيد هنا تحليل لغة إحدى هذه اللوحات.

رسم الرّاوي اللوحة الوصفيّة الآتية لهجوم الجراد على قرية ميكال: (تقدمت أعداد هائلة نحو القرية. غطى بعضها الأسقف، وامتلأت الدور والطرقات بالروث. تسللت أسراب أخرى إلى داخل البيوت وملأت الغرف، وأغارت على مخزون المحاصيل التي يخبئها الأهالي للسنين العجاف. قبل المغيب تحولت الأرض المزروعة إلى هشيم مغطى بالروث. طارت الأسراب. ابتلعها الفضاء. تابعها الأهالي بعيون فزعة وهي تعود إلى موطنها المجهول. انتشرت في السماء العارية، ولم تلبث أن تلاشت. حفيفها المرعب ظل يطن في الرؤوس حتى اصطبغ الأفق الغربي بالأحمر وهبطت العتمة(٦٨)). هذه اللوحة الوصفيّة واضحة مباشرة، لا مجاز فيها غير جملة (ابتلعها الفضاء). وقد بُنيت اللوحة استناداً إلى توالي الأفعال والصّفات المفردة. أما الأفعال فالغرض منها إيجاز الحدث بعد انتهائه، ولهذا السبب كانت هذه الأفعال كلها ماضية: (غطى، امتلأت، تسللت، ملأت، أغارت)،

تطرح بداية الحدث: (تقدمت أعداد هائلة نحو القرية)، ونهايته: (ولم تلبث أن تلاشت)، وأثره: (حفيفها المرعب ظل يطن في الرؤوس). وأما الصفات المفردة فأساسيّة لتوضيح الموصوفات المتوالية: (الأرض، العيون، السنون، السماء...)، ولكنها كلها قريبة المنال: (هائلة، العجاف، المزروعة، فزعة، المجهول...)، بغية الإسهام في الوصول إلى المتلقي بأيسر السُّبُل اللغويّة. ويبدو أن الهدف من هذه اللوحة التصويريّة هو إضافة عنصر يحفز سكان القرية إلى الرحيل عنها إلى الشمال (ليبيا). وكان الرّاوي ذكر عناصر أخرى، كالجوع والفقر والجفاف، تحفز سكان القرية، هي الأخرى، إلى الرحيل عنها. قد تحتاج اللوحة أحيانا إلى شيء من الإيحاء، فتلجأ إلى الصفات الغريبة: (سماوات الليل القاحلة(٦٩)، تنتهز الارتخاءة البائسة(٧٠)، الإفرنج بعيونهم اللزجة(٧١)...)، أو تستند إلى التراث البلاغي، وخصوصاً التشبيهات القريبة: (أصوات متتابعة كأصوات نقر الحصى حين تذروه الريح(٧٢)، يجثم بلا حراك مثل ذبابة عملاقة سوداء فوق فوهة البئر(٧٣)، يخرج الماء عنوة كما تمصُّ خراطيم الذباب السوائل من عيون الأطفال(٧٤)، يعوي في تجاويفه كما يعوي ذئب مكسور القوائم(٧٥)...). ولكنْ، على الرّغم من تعدّد التشبيهات في اللوحات الوصفيّة فإن أسلوب القوقعة لا يبدو ولوعاً بالتشبيه، ونادراً ما يستعمل الاستعارات: (أحشاء الدهر)(٧٦). أما الصفات المفردة، الغريبة والمألوفة، فتبدو أساسيّة في اللوحات الوصفيّة، سواء أكانت قصيرة كالصورة المتقدّمة لهجوم الجراد على قرية ميكال، أم طويلة كصورة صيد الفتى ابن مالك المزرعة الفأر وإحراقه الكلب(٧٧).

أما وصفُ المكان تمهيداً لاختراقه فشيء أساسيّ في بناء رواية القوقعة. إذ إنها رواية (مكان) لا رواية (شخصيات)، ولا رواية (حوادث). فميكال، طوال الرواية، يخرج إلى الطبيعة ليصفها ثم يخترقها ليوضّح موقعه من (الحوادث) قليلا، ومن مقولة الماء والنار وفجيعة الأنثى كثيراً. تلك حاله حين يتحدّث عن الفتاة ذات الثوب الأزرق وابن مالك المزرعة قرب الكهف(٧٨)، وصورة عادة التلصُّص التي تشكلت عنده بعد رؤيته الفتاة وابن مالك المزرعة (٧٩)، وصورة جماع ناسكة بعد رقصها(٨٠)... يبدأ الراوي وصف المكان بتحديده، سواء أكان المكان طبيعة أم قصراً أم ميدانا. فالتحديد في صورة الفتاة وابن مالك المزرعة هو(البريّة) ثم (قرب سفح الهضبة)، وفي صورة جماع ناسكة هو (القصر) ثم (الردهة) داخل القصر. أي أن هناك تحديدين، تحديداً عاما وآخر خاصاً. فالعام هو (البريّة) و(القصر)، والخاص هو (سفح الهضبة) و(الردهة). الأول العام تحديد للمكان، والثاني الخاص تحديد لزاوية الرؤية، رؤية الراوي الواصف للموصوف. يلي ذلك تفصيلات الشيء الموصوف في المكان: في الأولى خروج الفتى والفتاة من السيّارة، وتحرّر الفتاة من نعليها وردائها وعقلة شَعْرها، وفي الثانية: امتلاء الردهة بسُحُب الدُّخان ووقوف ناسكة مخمورة واقتراب الرجل منها... ويُختتم الوصف عادة باختراق ميكال المكان لتوضيح موقعه من الموصوف المرئي. ففي الصورة الأولى يقول: (لم يستطع أن يمنع نفسه من التلصص. هل هي الفتنة الأولى؟ هل هي الفجيعة الأولى؟...)(٨١)، وفي الصورة الثانية يقترب ميكال من ناسكة ويقف أمامها صامتاً وهي تتقيّأ بعد اغتصاب أربعة رجال لها: (غزته رائحة القيء. رائحة نتنة مثل رائحة الجيف الطازجة. لم يتكلم. كان لا يزال ينازع الرغبة في الابتعاد. الهرب...)(٨٢).

يلجأ الراوي أحيانا إلى وصف المكان تمهيداً لإعلان دخيلة ميكال، ومن ثمّ يبدو الوصف مقدمة للنجوى الذاتية ذات الطابع الفلسفيّ. ويبدأ الوصف، في هذه الحال، بعبارات متقاربة، من نحو: غريب هو سرّ القدر، غريب هو أمر الرحلة. يلي ذلك تحديد موضوع النجوى، كما فعل الراوي بعد العبارة الأولى: (في كل يوم يزداد يقينا بأنه يتبع قهراً خطى يرسمها أمامه القدر؛ لأن شيئا ما ارتجف في أعماقه الحائرة حين رأى تلك الفتاة أول مرة)(٨٣)، ثم تتوالى جزئيات الحوار الفلسفي: (هل بدأت رحلة الخروج حقا؟ كم مرة تابع شعائر خروج الأشياء؟...)(٨٤).

إن المستوى اللغويّ البنائيّ الوصفيّ

واضح في أسلوب القوقعة؛ لأنه الأداة اللغويّة للتعبير عن أقسام الرواية الرئيسة والفرعيّة، وعن الحوادث والنجوى الذاتيّة، وعن طبيعة الراوي العالِم. وقد وُظِّف هذا المستوى لخدمة بناء الرواية بوساطة السرد الوصفيّ، كما وُظِّفت المفردات والتراكيب لخدمة البناء الداخلي للسرد الوصفي نفسه. وهذا كلّه ينمّ على الجهد اللغويّ الفنيّ في أسلوب القوقعة، وهو جهد معبّر عن أن أسلوب الهيمنة قادر على تقديم أسلوب روائيّ ماتع إذا كان وراءه روائيّ ماهر موهوب. بلى، إنّه أسلوب ذو صوت واحد، يسيطر على السياق، ويُضعف الخطاب الروائي، ويُرسّخ الأحاديّة في وجهة النظر، ولكنّ الصّحيح أيضاً أنه صوت مقنع مؤثّر قادر على تشكيل سرد روائيّ لا يخلو من التنوّع والعمق، فضلاً عن الإيحاءات النابعة من القوقعة، سواء أكان تفسيرها حقيقيّاً أم ترميزيّاً، وسواء أكان ميكال مجرّد زنجيّ ارتحل من النيجر ثم عاد إليها، أم كان وسيلة لانتقاد الحصار الذي فُرض على ليبيا ثم اختراقه. ذلك أن أسلوب القوقعة دلّ من جانب آخر على أن أسلوب الهيمنة ليس شكلاً واحداً، بل هو أشكال وأنواع تابعة للثراء اللغويّ للروائيّ.

= أسلوبيّة عمارة يعقوبيان:

هذه الرواية الجميلة، رواية (عمارة يعقوبيان) للدكتور علاء الأسواني(٨٥)، نموذج آخر من نموذجات أسلوب الهيمنة في الرواية العربيّة، هيمنة الرّاوي الذي يسرد الرواية وحده على المجتمع الروائيّ كلّه، لا تشاركه في السّرد أيّة شخصيّة من الشّخصيّات الروائيّة الكثيرة. وعندما أقول: (هذه الرواية الجميلة نموذج آخر من نموذجات أسلوب الهيمنة في الرواية العربية)، فإنني أقصد الآتي: إن أسلوب الهيمنة واحد، أو متقارب، بالمعنى الفنيّ، ولكنه متعدّد متكثّر بالمعنى الأسلوبيّ. أي أن الروائيين الذين يلجؤون في بناء رواياتهم إلى (السّارد العالم بكلّ شيء) يقدّمون روايات متّفقة في البناء الفنيّ العامّ، ولكنها مختلفة في أسلوب التعبير عن هذا البناء. فالفنيّ عامٌّ، والأسلوبيّ خاصّ. الفنيّ واحدٌ، والأسلوبيّ متعدّدٌ. كما أقصد الآتي أيضاً: إن الاشتراك في أسلوب الهيمنة يمكن أن يُنتج روايات مختلفة، جميلة أو مقبولة أو خالية من الجمال الفنيّ، تبعاً لأسلوب التعبير فيها.

ويمكنني تعزيز (قصدي) بمقارنة الاختلاف بين رواية (صمت الفراشات) لليلى العثمان ورواية (عمارة يعقوبيان) لعلاء الأسواني، وهما روايتان اشتركتا في أسلوب الهيمنة. فقد لجأت (صمت الفراشات) إلى أسلوب (السّاردة الممثِّلة) في شخصية نادية، في حين لجأت (عمارة يعقوبيان) إلى أسلوب (السّارد العالم بكلّ شيء)، وهو سارد غير ممثّل بأية شخصية من شخصيات الرواية، بل هو حرّ ينتقل من شخصية إلى أخرى. وعلى الرغم من أن الروايتين مختلفتان في أسلوبهما الخاصّ فإنهما جميلتان فنيّاً. أما مسوّغ جمال الأولى (صمت الفراشات)، فهو، بعيداً عن تفصيلات الجمال الأسلوبيّة التي تحدّثتُ عنها سابقاً، تركيز ليلى العثمان على شخصية نادية وحدَها، وحرصها على تقديم الشخصيات الروائية الأخرى من خلال علاقتها بها. أي أن شكل التعبير انسجم وشكل المضمون، تبعاً لهدف الرواية، وهو التعبير عن حكاية (ذات) روائيّة واحدة. وقد توافر المسوّغ الجماليّ نفسه في (عمارة يعقوبيان). إذ إن علاء الأسواني رغب في تقديم حكايات (الواقع) الخاصّ بقلب القاهرة، ولا ينفعه، ضمن هدفه الفنيّ، اللجوء إلى تقنية (السارد الممثِّل) الذي يحلّ في إحدى الشخصيات الروائية، بل تنفعه تقنية أخرى، هي تقنية (السّارد العالم) التي تسمح له بالانتقال الحرّ بين الحكايات، من سرد حكاية شخصية روائية إلى سرد حكاية شخصية روائية أخرى، دون أن يختلّ السياق الروائيّ، أو يبدو غير مُقنع للمتلقّي. أي أن علاء الأسواني استند إلى المسوّغ الفنيّ نفسه الذي استندت إليه ليلى العثمان، وهو مسوّغ الانسجام بين شكل التعبير وشكل المضمون، فنجح في توفير الجمال الفنيّ لنصّه الروائيّ.

ولكنّ تعرّفَ طبيعة أسلوب الهيمنة الخاص برواية (عمارة يعقوبيان) يحتاج إلى تحليل الأقاليم الثلاثة المكوّنة للطبقات اللغوية للنصّ الروائيّ؛ أي مستوى المفردات، ومستوى التراكيب، ومستوى الدّلالة.

١ ـ مستوى المفردات:

حرص علاء الأسواني على أن يجعل السارد يستعمل الألفاظ الفصيحة في السرد خاصّة، ويجنح في أثناء الحوار إلى بعض الألفاظ العاميّة دون أن يُكثر منها. وقد اتسم مستوى المفردات في (عمارة يعقوبيان) استناداً إلى ذلك بالتقيّد بالألفاظ العربية الفصيحة. ولكنّ السارد لم يكتف بذلك، بل راح ينتقي من الألفاظ الفصيحة أكثرها دوراناً على الألسنة وقرباً من الحياة، ولم يتردّد في أثناء ذلك في استعمال بعض الألفاظ الشائعة المترجَمة، كالبار والكافتيريا مثلاً، والألفاظ الشائعة خطأ، سواء أكان الخطأ في جمع الكلمة، أم في دلالتها، أم في إضافة حرف جرّ إليها، أم في تعديتها بحرف لا تتعدّى به، من نحو:

ـ زهور(٨٦) بدلاً من: أزهار وأزاهير
ـ لحيهم(٨٧) بدلاً: لحاهم
ـ الفشل(٨٨) بدلاً من: الإخفاق
ـ حالة(٨٩) بدلاً من: حال
ـ نفس الوقت(٩٠) بدلاً من: الوقت نفسه
ـ ما أن يظهر(٩١) بدلاً من: ما إنْ يظهر
ـ بدون(٩٢) بدلاً من: دون
ـ يضطر للوقوف(٩٣) بدلاً من: يضطر إلى الوقوف
ـ الواسطة(٩٤) بدلاً من: الوساطة
ـ تعوّد على نظام المعسكر(٩٥) بدلاً من: اعتاد نظام المعسكر
ـ لأوّل مرّة(٩٦) بدلاً من: أوّل مرّة
ـ يدخل إلى فراشه(٩٧) بدلاً من: يدخل فراشه
ـ أثناء النهار(٩٨) بدلاً من: في أثناء النهار

وعلى الرّغم من أن هناك أغلاطاً أخرى في المفردات(٩٩) فإن إمعان النظر يقود إلى أن علاء الأسواني ليس من المترخّصين في استعمال المفردات العربيّة، بل هو حريص على التدقيق فيها. ذلك أن الأغلاط السابقة لم تتكرّر غير مرّة أو مرّتين، باستثناء الكلمات الأربع الآتية: (ما أن، أثناء، يدخل إلى، لأوّل مرّة) التي تكرّرت كثيراً، ويحسن تجنّبها ليصبح مستوى المفردات أكثر دقة وحرصاً على الفصاحة. ولا أهمّية، تبعاً لذلك، للاعتراض القائل إن أغلاط المفردات لا تؤثّر في الرواية ما دام المعنى واضحاً للمتلقي. ذلك أن الدقة في التعبير عن المعنى تحتاج إلى استعمال الألفاظ التي اتّفق على دلالتها على هذا المعنى. فالفشل في العربية هو الضّعف، والإخفاق هو عدم النّجاح، ولا يصحّ استعمال لفظ بدلاً من لفظ إن أردنا الدّقة. ونحن نرغب في هذه الدقة، ونعتقد بأن الأدباء خير مَنْ يُعوّد الناس الدقة في استعمال ألفاظ اللّغة العربيّة.

ثم إن الأغلاط نفسها هي الدّليل على الهيمنة الأسلوبية. ذلك أن السارد أخطأ في استعمال (لأوّل مرّة)، وأخطأ فيها أيضاً ملاك وحاتم وزكي. وأخطأ زكي في استعمال (ما أن)، وأخطأ فيها أيضاً أبسخرون وملاك وحاتم. وأخطأ السارد في استعمال (دخل إلى)، وأخطأ فيها أيضاً عزام وبثينة وطه وشاكر. وأخطأ طه في استعمال (يضطر لكذا)، وأخطأ فيها أيضاً زكي ودولت وسعاد... ماذا يعني ذلك؟. إن وقوع السارد والشخصيات المتباينة في الخطأ نفسه لا يُفسَّر هنا بكون هذه الأغلاط شائعة في اللغة العربيّة، كما هي حال تفسيرنا لها خارج الرواية. ولا يُفسَّر أيضاً بأنها أغلاط شائعة في لغة علاء الأسواني مؤلف الرواية؛ لأن التحليل الأسلوبيّ لا يؤمن بالتطابق بين المؤلف ولغة أية شخصية من الشخصيات الروائيّة، بل يُفسَّر الأمر بأن هناك أسلوباً واحداً في رواية (عمارة يعقوبيان)، هو أسلوب السارد، وأن الأغلاط التي أشرتُ إليها هي أغلاطه وحده؛ لأنه مهيمن على الرواية كلها. فهو الذي يُقدّم بأسلوبه الحكاية الروائيّة والشخصيات المتعدّدة المتنوّعة. فالرواية ملكه وحده. لا ينفرد بالسرد ويترك في الوقت نفسه لكلّ شخصية أن تُعبّر بأسلوبها الخاص، فتتعدّد الأساليب في الرواية، بل يهيمن على السرد والشخصيات معاً، فيعرف مشاعر زكي(١٠٠) وبثينة(١٠١) وحاتم(١٠٢)، ويقدّم النجوى الذاتية التي حاكم حاتم فيها شذوذه وحياته(١٠٣)، ويُوضّح تاريخ عمارة يعقوبيان وحاضرها ومحتوياتها... إنه سارد عالم مهيمن، وسأضيف إلى هاتين

الصفتين، في أثناء تحليل مستوى الدلالة، صفة ثالثة هي (الحيادية)، سيكون لها شأن في الارتقاء بالمستوى الجمالي للرواية.

٢ ـ مستوى التراكيب:

يتّصف هذا المستوى بالصّحة النّحوية التي وفّرت الدقة في التّعبير عن المعاني، ولم يكن لأغلاط التراكيب القليلة، بل النادرة، أثر كبير في الإيصال. ولعلّ هذه الأغلاط سهوٌ، كنصب خبر (إن): إنهم مظلومين(١٠٤)، إنهم كاذبين (١٠٥)، بدلاً من رفعه. والعطف قبل ذكر المضاف إليه: (عيادات ومكاتب مشاهير الأطباء)(١٠٦)، بدلاً من: (عيادات مشاهير الأطباء ومكاتبهم). والعطف دون مراعاة المعطوف: (ليؤكدوا.. ويزعمون)(١٠٧)، (حتى يأخذ زوجته ويسترِيحان)(١٠٨)، بدلاً من: (ليؤكدوا.. ويزعموا) و(حتى يأخذ زوجته ويستريحا). ومحاكاة العامية في (لم يكن طلال وسيما بالمرّة)(١٠٩)، والتأثر بالترجمة (كم هي حزينة)(١١٠). وليس من المؤكد نسبة هذه الأغلاط القليلة إلى سارد الرواية، إذ يمكن عزوها أيضاً إلى الطباعة، أو السرعة في تصويب تجارب المطبعة. ومهما يكن أمر تعليل أغلاط التراكيب، فإن الثابت الغالب في تراكيب الرواية هو السلامة النحوية.

وهناك ملاحظة أخرى يصعب تعليلها، هي عدم العناية بعلامات التّرقيم، وهي أجزاء من المعاني، تؤثر في بناء الفقرة وصحّة معانيها. فالتراكب في الرواية تتدفق بسلاسة في الفقرات، ولكنّ عدم العناية أحيانا بعلامات التّرقيم يعرقل هذه السلاسة، تبعا لتوقّف المتلقي في أثناء القراءة للتأكّد من صحّة المعنى، كما هي الحال في النموذج الآتي: (زكي بك من أقدم سكان شارع سليمان باشا، جاء إليه في أواخر الأربعينيات بعد عودته من بعثته في فرنسا (/) ولم يفارقه بعد ذلك أبدا (/) وهو يشكل بالنسبة لسكان الشارع شخصية فلكلورية محبوبة (/) عندما يظهر عليهم ببدلته الكاملة (/) صيف شتاء (/) التي تخفي باتساعها جسده الضئيل الضامر (/) ومنديله المكوي بعناية (/) المتدلي دائما من جيب السترة (/) بنفس لون ربطة العنق (/) وذلك السيجار الشهير الذي كان أيام العز كوبيا فاخرا (/) فصار الآن من النوع المحلي الرديء المكتوم ذي الرائحة الفظيعة، وجهه المتعفن...)(١١١)، تشكّل التراكيب بين الفاصلتين فقرة طويلة تفتقر إلى عشر علامات ترقيم في الأمكنة التي وضعتُ فيها الخط المائل (/)؛ لأن تدفّق القراءة، وسلاسة الأسلوب الخبريّ، لا يتحققان دون هذه العلامات العشر.

وفي رواية (عمارة يعقوبيان) نموذجات أخرى كثيرة تشبه النموذج السابق، أو تفوقه عسراً، أو تقلّ عنه إهمالاً، ولكنّها كلّها تشاركه في الدّلالة على عدم العناية بعلامات التّرقيم. والمشكلة أنني لا أملك تفسيراً مقنعاً لهذه الملاحظة. فالتفسير القائل إن هذا جهلٌ بفنّ التّرقيم، تنقضه الدقة النحوية الدالة على معرفة السارد بسنن العربية في بناء الجملة. إذ كيف يجهل السارد أثر علامات التّرقيم في المعنى وهو دقيق في معارفه النحوية؟!. هناك تفسير ثان يقول إن هذا الإهمال متعمّد؛ لأن السارد يرغب في بناء فقرات متتابعة لاهثة متدفقة مملوءة بالأخبار والمعارف، بحيث تواكب إيقاع العصر الحديث، وهو إيقاع التغييرات الرئيسة التي رصدتها الرواية في قلب القاهرة بوساطة عمارة يعقوبيان. هذا التفسير لا يستقيم أيضا؛ لأن سياق الرواية مملوء بفقرات كثيرة راعى السادر فيها علامات التّرقيم. فهل يرغب هذا السارد في مواكبة إيقاع العصر، وهو، في الوقت نفسه، لا يرغب في ذلك؟!. وهنا تفسير ثالث أكثر بساطة ولكن الرواية تنقضه أيضاً، هو إهمال عامل المطبعة تدوين علامات التّرقيم. وهذا التفسير يتلاشى حين نلاحظ دقة عامل المطبعة في تدوين علامات التّرقيم الخاصة بآية قرآنية(١١٢) أو حديث شريف(١١٣)، أو حين يذكر في الحوار علامات الاستفهام والتعجّب والنقطتين بعد القول أو ما في معناه(١١٤). إن التفسيرات الثلاثة ممكنة وقابلة للنقض في الوقت نفسه، وإنّ كنتُ أكثر ميلاً إلى التفسير القائل إن عدم العناية بعلامات التّرقيم يرجع إلى الإهمال في أثناء الطباعة.

أما الملاحظة الأخيرة المهمّة في التحليل الأسلوبيّ فهي لجوء السارد إلى التراكيب الحقيقيّة، وابتعاده عن التّراكيب المجازيّة. فرواية (عمارة يعقوبيان)، وهي طويلة نوعاً ما،

في نحو من أربعين وثلاثمائة صفحة، لا تضمُّ غير ثلاثة تراكيب لجأ فيها السارد إلى (التشبيه)، هي:

ــ وكأنها وردة ارتوت بندى الصباح(١١٥)

ــ حتى تشعر فوراً وكأنك اختبأت من الحياة اليومية(١١٦)

ــ كان زكي يلامسها برقة وكأنه يخشى عليها من أثر أصابعه(١١٧)

هذه التشبيهات عادية جداً في سياق الرواية، فضلاً عن أنها قليلة العدد، بحيث يسهل إهمالها. وهذا يعني أن السارد في (عمارة يعقوبيان) اختار التراكيب الحقيقيّة التي لا تحتمل التأويل؛ لأنها تطرح معانيها طرحاً مباشراً. ومسوّغ اختياره التراكيب الحقيقية هو حاجته إلى التعبير عن الشخصيات. ذلك أن السارد جعل الرواية فصلاً واحداً متصلاً، وراح يسرد طرفاً من حكاية إحدى الشخصيات، بعد تمهيده للرواية بالحديث عن المكان (عمارة يعقوبيان) الذي يضمّ الشخصيات الرئيسة كلها. أما الشخصيات التي لم تتخذ من العمارة مكاناً لها فقد اتصلت على نحو مباشر بإحدى الشخصيات التي سكنت العمارة. وكلّ ما فعله السارد هو أنه لم يسرد حكاية أية شخصية سرداً كاملاً متصلاً، بل جزّأ حكايتها، بحيث كان يسرد طرفاً منها، ثم ينتقل إلى شخصية أخرى ليسرد طرفاً من حكايتها، فشخصية ثالثة ورابعة، قبل أن يعود إلى شخصية كان تحدث عنها ليكمل جانباً آخر من حكايتها. وهذا العملُ عملٌ فنيٌّ. ولكن السارد جسّده بوساطة التراكيب الحقيقيّة التي تُخبر المتلقي بما رغب السارد في قوله له. وسنلاحظ في أثناء الحديث عن مستوى الدلالة أن هذه التراكيب الحقيقية ذات سمة إخباريّة، صنعتْ بتواليها أسلوباً خبرياً ذا دلالات محدّدة.

٣ ـ مستوى الدّلالة:

يسهل القول إن رواية (عمارة يعقوبيان) جميلة، ولكنّ الصعوبة تكمن في تفكيك هذا الجمال إلى عناصره الفنيّة الأساسيّة. ولعلّ دلالة الأسلوب تُعين على فهم جمال هذه الرواية، وإنْ لم يكن الأسلوب كافياً وحده لتعليل جمال هذه الرواية.

في رواية (عمارة يعقوبيان)، في حدود ما أرى، ثلاثة دلالات بارزة. أوّلها لجوءُ السارد إلى الأسلوب الخبريّ، وإهماله الأسلوب الإنشائيّ لرغبته في تقديم حكاية الناس في (قلب القاهرة) في الزمن الحاضر. وثانيها حرصُ السارد على تقديم التفصيلات بأسلوب الباحث المنقّب. وثالثها محاولةُ السادر تقديم الواقع بنظرة حياديّة انتقاديّة.

لا يحتاج محلّل)عمارة يعقوبيان) إلى أيّ جهد تأويليّ أو تفسيريّ. فالرواية تنصّ صراحةً على أمرين أساسيين، هما: المكان (قلب القاهرة، عمارة يعقوبيان)، والزمان (الزمن الحاضر). أما وسيلة التصريح بهذين الأمرين فهي الأسلوب الخبريّ الذي يُقدّم كلّ ما يرغب السارد فيه تقديماً مباشراً. فما قاله الغلاف الأخير من الرواية عن أن عمارة يعقوبيان عمارة حقيقيّة في شارع طلعت حرب، بناها المليونير جاكوب يعقوبيان عميد الجالية الأرمنيّة عام ١٩٣٤، سبق للرواية أن قدّمته(١١٨) على نحو مباشر، بل إن تقديم الرواية كان أكثر تفصيلاً وتحديداً. وليست هذه الحيلة، حيلة اللجوء إلى الأمكنة الحقيقيّة، جديدة في الأدبيات الواقعيّة الروائيّة، بل هي قديمة مألوفة. ولكنّ الجديد فيها هنا عزوفها عن دفع المتلقي من الحقيقي إلى المتخيّل،ومن ثمّ كان أسلوبها الخبريّ أداة رئيسة مباشرة لتقديم حكايات الناس في مكان محدّد، هو (قلب القاهرة)، في زمن محدّد هو الزمن الحاضر الذي صنعه التاريخ القريب ابتداءً من ثورة عام ١٩٥٢. ولا مجال لتأويل المكان هنا، فالقاهرة كلها ليست مكان الرواية، بل المكان الروائي هو جزء من القاهرة، هو (وسطها). وليست الشخصيات، هنا، ممثلة لحيّ معيّن من أحياء القاهرة، بل هي ممثلة للناس في وسط القاهرة في الزمن الحاضر الذي أشرتُ إليه، وهو زمن انقلب فيه سكان العمارة من المستوى الأرستقراطيّ إلى مستوى خليط لا هوية محدّدة له. في هذا الخليط بقايا الأرستقراطيّة (زكي بك)، والأثرياء الجدد من تجارة الممنوعات (محمد عزام)، وأصحاب المهن الصغيرة (ملاك)، والطلاب (طه الشاذلي). وقد اختار السارد التعبير عن هذا الرواية.

الخليط الذي صنعته الثورة بأسلوب مباشر، فاخترق المكان (عمارة يعقوبيان)، وشرع يُحدِّد شبكة علاقات الشخصيات فيه، فإذا العفنُ الدّاخليُّ، عفنُ الشّذوذ والجنس والاستغلال والفساد السياسيّ والصّفقات المشبوهة، يبرز إلى السطح، سطح الرواية، مصطحباً معه أحلام الناس، وعذاباتهم، ونكوصهم على أعقابهم، وردود أفعالهم الفرديّة للخلاص من البؤس والظلم، ولجوء بعضهم إلى التطرُّف وحمل السلاح لإحقاق ما يراه حقّاً له وواجباً عليه.

لقد هيمن السارد على المكان (عمارة يعقوبيان)، وراح بأسلوبه المباشر يخترق العمارة من (الشّقق السكنيّة) إلى (الغرف الحديديّة) على السطح، ومن (المكاتب) إلى (المحلات)، مقدّماً تاريخ المكان على تاريخ الشّخصيات، وتاريخ الشّخصيات الأصيلة على تاريخ الشّخصيات الطارئة؛ ليعرض حال الناس في قلب القاهرة في زمن اختلطت معالمه كما اختلطت معالم عمارة يعقوبيان. فالخلل عامٌّ، في الحياة الإدارية (الانتساب إلى الشّرطة)، وفي الحياة السياسية (دخول مجلس الشّعب بالمال والنفوذ)، وفي الحياة الاقتصاديّة (الفقر، البطالة، المسؤولون شركاء التّجار)، وفي الحياة الاجتماعية (الجنس والبلطجة والتفاوت والظلم)، وفي الحياة الفكريّة (التطرُّف والثّقافة الجديدة للشّبان). لا شيء معافى في هذا (الزمكان). هذه هي الدلالة التي قدّمها الأسلوب المباشرة لمضمون الرواية.

ولقد استند الأسلوب الخبريّ عند السارد إلى مبدأ التفصيلات بعد مبدأ تجزيء الحكايات. فتجزيء الحكايات الذي كنتُ أشرتُ إليه قُدّم بأسلوب خبريّ مملوء بالتفصيلات عن تاريخ العمارة وسكّانها والمتصلين بها بسبب من الأسباب. وهذه التفصيلات لم تُقدّم بوساطة الوصف كما جرت العادة في غالبيّة الروايات، بل قُدّمت بأسلوب الباحث المنقّب عن الأشياء، المدرك لماضيها وحاضرها. فهو يقول في أثناء تقديمه التفصيلات عن (بار شينو): (وصرامة الإنجليزي هنا لا ترجع بطبيعة الحال إلى حرصه على الفضيلة ولكنها حسابات الربح والخسارة(١١٩). ويقول عن الخادم (أبسخرون): (المعلومات المتوفرة عن أبسخرون في شبابه قليلة للغاية فنحن لا نعرف ماذا كان يصنع قبل سن الأربعين ولا الظروف...)(١٢٠)، (والحق أن تكيف أبسخرون مع عمله في المكتب يبدو كظاهرة بيولوجية على نحو ما...)(١٢١)، (على أننا لا يجب أن ننخدع فنعتبر أبخسرون مجرد خادم...)(١٢٢). وتتردّد في جنبات الرواية صيغ خبريّة مماثلة، يعتقد المتلقي للرواية بأن صاحبها باحث في شؤون الأمكنة والشّخصيات. فقد كثرت في أسلوب السرد عبارات كالعبارات السابقة، وأخرى مماثلة لها، كـ(وجه الحقيقة(١٢٣)، والحق أن بثينة(١٢٤)، ولا شكّ أن الشروع(١٢٥)، إذا عرفنا أن(١٢٦)، وما إلى ذلك من أسلوب الباحث الذي يوازن ويقارن ويؤكد ويخرج بنتائج ويُعدّل ويُحدّد؛ ليثبت صحة التفصيلات؛ وليقنع المتلقي بأن ما يُقدّمه ليس عملا من صُنع الخيال، بل هو عملٌ بحثيٌّ نابعٌ من المعرفة والتحليل والربط والاستنتاج. ولهذا السبب كثرت في أثناء التفصيلات البحثيّة، إنْ صحّت العبارة، الإشارة إلى أسماء حقيقيّة، سواء أكانت أسماء أمكنة أم شخصيات أم حوادث. فالأسماء الحقيقيّة التي يعرفها المتلقي تخدعه فيُصدّق، أو توهمه بالحقيقة وتحفّزه إليها فيقع في حبائل الهدف الفنيّ للرواية؛ هدف التّعبير الواقعيّ عن واقع (قلب القاهرة) في الزمن الحاضر.

ثم إن الأسلوب الخبريّ اتسم بشيء آخر رئيس، هو حياديّة السارد ونزوعه الانتقاديّ. فسارد الحكايات عالِمٌ بكلّ شيء، ولكنه سارد حياديّ، يسرد (ببرودة أعصاب)، لا يهزّه ما فعله عوام بزوجته الثانية سعاد حين أرسل إليها ابنه ورجاله ليخدّروها ويخطفوها ويودعوها المستشفى ويجهضوها؛ لأنها رفضت الخضوع لرغبته في إجهاض حملها خوفاً من أن تعلم زوجته الأولى بزواجه السريّ من سعاد. فالسارد يسرد دون أن يبدو منحازاً لسعاد، أو مناهضاً لعزام، أو مستنكراً للخطف والإكراه على الإجهاض، بل يبدو سارداً حيادياً للحدث، راغباً في إعلام المتلقي به ليس غير. كذلك الأمر بالنسبة إلى حوادث أخرى كثيرة، إيجابيّة وسلبيّة، كسلوك اللواط عند حاتم رشيد وما آلت إليه علاقته الشّاذة بإدريس، والسلوك الأرستقراطي

عند زكي بك وعلاقته ببثينة وأخته (دولت)، وسلوك طه الشاذلي بعد رفض قبوله في كلية الشرطة وعلاقته بالشيخ شاكر واندفاعه إلى الانتقام... حوادث كثيرة يقدّمها السارد دون أن تبدر منه في أثناء استعماله الأسلوب الخبريّ أية لفظة توحي أو تُصرّح بموافقته أو بمخالفته، برضاه أو بغضبه. تلك مأثرة لهذا السارد العالم، قلّ نظيرها في الساردين.

ويمكننا أن نلاحظ بسهولة اقتران الحياديّة في الأسلوب الخبريّ بالسمة الانتقاديّة. ذلك أن السادر اتخذ لبوس الحياد ليترك المتلقي يحكم بنفسه على ما يسرده عليه. ولكنّ المسرود الذي قدّمه السارد يدلّ على شيء واحد، هو الفساد والرّشاوى والشّذوذ والدّعارة والانتهازيّة، والخلل الاقتصاديّ والاجتماعيّ والفكريّ، والتردّي في الأخلاق، والتطرّف في المواقف. وكأن المتلقّي بوساطة الحياديّة يقرأ مسروداً يجعله يناهض الفساد والخلل والتردّي والتطرف، ويحفّزه إلى اتخاذ موقف مناهض في شكله، إيجابيّ وطني في جوهره؛ لأنّ الانتقاد الذي أفرزه الحياد لم يكن وعظاً وإرشاداً مباشرين، بل كان استنتاجاً فنياً يرهف مشاعر المتلقي.

**

إن أسلوب الهيمنة في (عمارة يعقوبيان) يختلف كما هو واضح، عن أسلوب الهيمنة في (القوقعة) لعبد الله الغزال، على الرغم من انتماء أسلوب الروايتين إلى دوحة واحدة، هي الهيمنة على العالم الروائي بوساطة الأسلوب. وقد دلّ أسلوب القوقعة من جانب آخر على أن أسلوب الهيمنة ليس شكلاً واحداً، بل هو أشكال وأنواع تابعة للثراء اللغويّ للروائيّ. ولسوف يكون من المفيد، في المرات القابلة، أن نحلل نموذجات أخرى للهيمنة الأسلوبيّة لنلاحظ تفرُّد كلّ أسلوب من الأساليب وإنْ كان الانتماء واحداً.

الإحالات

١ ـ *عبد الله الغزال روائي ليبي، له رواية التابوت التي فازت بالمركز الأول في جائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠٠٤، وصدرت ضمن منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام ٢٠٠٥. ثم أعيدت طباعتها عام ٢٠٠٥ في دار الشروق في ليبيا. وله أيضاً مجموعة قصصية، عنوانها (السواة)، فازت بالمركز الأول في جائزة الشارقة للإبداع العربي عام ٢٠٠٥، وصدرت ضمن منشورات دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة عام ٢٠٠٦. أما رواية (القوقعة) فقد صدرت ضمن منشورات مؤسسة الانتشار العربية في بيروت، ٢٠٠٦.*

٢ ـ *القوقعة*، ص ٩٥.

٣ ـ *لاحظ الناقد سعيد يقطين، وهو يقدّم لرواية القوقعة، قلة الحوادث الروائية. انظر القوقعة*، ص ٧.

٤ ـ د. رجاء عيد: *البحث الأسلوبي، معاصرة وتراث*، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ١١٥.

٥ ـ *القوقعة*، ص ٤٩.

٦ ـ *انظر القوقعة*، ص ٣٤ ـ ٣٦ ـ ٣٨ ـ ٣٩ ـ ٤٥ ـ ١٣١ ـ ١٦٥ على التوالي.

٧ ـ *القوقعة*، ص ٢٤.

٨ ـ المصدر السابق، ص ١٦.

٩ ـ المصدر السابق، ص ١٥.

١٠ ـ المصدر السابق، ص ٢٢.

١١ ـ المصدر السابق، ص ٢٤.

١٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٦.

١٣ ـ المصدر السابق، ص ١٨.

١٤ ـ المصدر السابق، ص ٧١.

١٥ ـ المصدر السابق، ص ٨٦.

١٦ ـ المصدر السابق، ص ٢٧.

١٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٨.

١٨ ـ المصدر السابق، ص ٣٠.

١٩ ـ المصدر السابق، ص ٣٣.

٢٠ ـ المصدر السابق، ص ٥٤.

٢١ ـ المصدر السابق، ص ٤٧ ـ ٤٨ ـ ٧٤ ـ ٨١ ـ ١١١ ـ ١٢٥ ـ ١٣١ ـ ١٦٣ ـ ١٦٧ ـ ١٨٨ ـ ١٩١ ـ ١٩٥ ـ ٢٠٦ ـ ٢١٦ ـ ٢٣٠ ـ ٢٣٤ ـ ٢٣٨ ـ ٢٣٩.

٢٢ ـ المصدر السابق، ص ٤٥.

٢٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٦١.

٢٤ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٦.

٢٥ ــ *المصدر السابق*، ص ١٢٥.

٢٦ ــ *المصدر السابق*، ص ١٦.

٢٧ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٢ ــ ٤٦ ــ ٤٧ ــ ٦٨ ــ ٧٣ ــ ٨٥ ــ ٨٧ ــ ٨٨ ــ ٨٩ ــ ٩٢ ــ ٩٣ ــ ٩٥ ــ ١٢٩ ــ ١٣٠ ــ ١٣٤ ــ ١٣٥ ــ ١٣٧ ــ ١٣٨ ــ ١٤٠ ــ ١٤٧ ــ ١٤٨ ــ ١٦٢ ــ ١٦٣ ــ ١٦٥ ــ ١٦٦ ــ ١٨٢ ــ ١٩٦ ــ ١٩٨ ــ ٢٠٤ ــ ٢٠٦ ــ ٢٠٨ ــ ٢١٨ ــ ٢٢١ ــ ٢٢٨ ــ ٢٣٥ ــ ٢٤٢ ــ ٢٤٩ ــ ٢٥٤ ــ ٢٥٥ ــ ٢٥٨ ــ ٢٦٩.

٢٨ ــ عبد الله الغزال: *التابوت*، الشروق للطباعة والإعلان، مصراته (ليبيا)، ط٢، ٢٠٠٥، ص ٢٧.

٢٩ ــ *القوقعة*، ص ٢٤٩ و٢٦٦.

٣٠ ــ *المصدر السابق*، ص ٤٦ ــ ٨٣ ــ ١٨٢ ــ ٢٠٣.

٣١ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٥٢.

٣٢ ــ *المصدر السابق*، ص ١٢٢ ــ ٢٠٩ ــ ٢٢٥.

٣٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٢١٣.

٣٤ ــ *المصدر السابق*، ص ١٩٢.

٣٥ ــ *المصدر السابق*، ص ٢١٥.

٣٦ ــ *المصدر السابق*، ص ٧٠ ــ ٢١٦ ــ ٢٦٩.

٣٧ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٣٠.

٣٨ ــ *التابوت*، ط٢، ص ١٥٥.

٣٩ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٧٠ على سبيل التمثيل لا الحصر.

٤٠ ــ *القوقعة*، ص ٦٥.

٤١ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٠.

٤٢ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٠ و ٤٨ و١٠٤.

٤٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٤٣.

٤٤ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٩.

٤٥ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٦.

٤٦ ــ *المصدر السابق*، ص ١١٣.

٤٧ ــ *المصدر السابق*، ص ٨٦.

٤٨ ــ *المصدر السابق*، ص ١٨.

٤٩ ــ *المصدر السابق*، ص ١٠٦.

٥٠ ــ *المصدر السابق*، ص ٥٩.

٥١ ــ *المصدر السابق*، ص ١٣٣.

٥٢ ــ *المصدر السابق*، ص ٦٣ و٧٠.

٥٤ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٣.

٥٥ ــ *المصدر السابق*، ص ٤٦. وانظر أمثلة أخرى في ص: ٤٧ ــ ٥٤ ــ ٦١ ــ ٦٦ ــ ٨٧ ــ ٩٥ ــ ٩٧.

٥٦ ــ *المصدر السابق*، ص ١٦. وانظر أمثلة أخرى في ص: ٤٠ ــ ٥٦ ــ ٦٩ ــ ٢٣٦.

٥٧ ــ *المصدر السابق*، ص ١٣٩.

٥٨ ــ *المصدر السابق*، ص ١٤٩.

٥٩ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٣٢.

٦٠ ــ *المصدر السابق*، ص ٢٥٤.

٦١ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٨.

٦٢ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٧.

٦٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٧.

٦٤ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٨، ١٠٠.

٦٥ ــ *المصدر السابق*، ص ١٠٦، ١٠٧.

٦٦ ــ *المصدر السابق*، ص ١٢٨، ١٣٠.

٦٧ ــ *المصدر السابق*، ص ١٣٣.

٦٨ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٧.

٦٩ ــ *المصدر السابق*، ص ٣١.

٧٠ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٢.

٧١ ــ *المصدر السابق*، ص ٤١.

٧٢ ــ *المصدر السابق*، ص ٣٤.

٧٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٧٠.

٧٤ ــ *المصدر السابق*، ص ٧٠.

٧٥ ــ *المصدر السابق*، ص ١٠٦.

٧٦ ــ *المصدر السابق*، ص ٧١.

٧٧ ــ *المصدر السابق*، ص ١٣٣.

٧٨ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٨ ــ ١٠٠.

٧٩ ــ *المصدر السابق*، ص ١٠٦ ــ ١٠٧.

٨٠ ــ *المصدر السابق*، ص ١٢٨ ــ ١٣٠.

٨١ ــ *المصدر السابق*، ص ١٠٠.

٨٢ ــ *المصدر السابق*، ص ١٣٠.

٨٣ ــ *المصدر السابق*، ص ٩٤.

٨٤ ـ المصدر السابق، ص ٩٤ ـ ٩٥.

٨٥ ـ د. علاء الأسواني روائي وقاص مصري. طبيب أسنان. له مجموعة قصصية عنوانها: (ميراث صديقة)، طبعت عام ٢٠٠٤. أما روايته: عمارة يعقوبيان فقد صدرت عن دار ميريت في القاهرة عام ٢٠٠٢. والاعتماد هنا على الطبعة الرابعة الصادرة عن مكتبة مدبولي في القاهرة عام ٢٠٠٣.

٨٦ ـ عمارة يقوبيان، ص ٣٤٤.

٨٧ ـ المصدر السابق، ص ٣٣٧.

٨٨ ـ المصدر السابق، ص ١٣ ـ ٢٦٧ ـ ٢٨٢ ـ ٣١٧ ـ ٣٣٢.

٨٩ ـ المصدر السابق، ص ٢٦٢، ٧٦، ٢٩٥.

٩٠ ـ المصدر السابق، ص٥٣ ـ ٦٨. ونلاحظ الأمر نفسه في ص ١٠ ـ ٢٥ ـ ١١٥ ـ ١٧٤ ـ ٢٠٣ ـ ٢٢٧.

٩١ ـ المصدر السابق، ص ١٠ ـ ٣٧ ـ ٤٢ ـ ٥٢ ـ ٥٥ ـ ٦٧ ـ ٦٩ ـ ٧٦ ـ ٩٥ ـ ١١٧ ـ ١٢٥ ـ ١٤٩ ـ ١٥٠ ـ ١٦٣ ـ ١٧١ ـ ١٧٢ ـ ١٧٤ ـ ١٩٩ ـ ٢١٠ ـ ٢١٦ ـ ٢٢١ ـ ٢٩١ ـ ٢٩٥ ـ ٢٩٦ ـ ٣٠٩ ـ ٣٢٩ ـ ٣٣٨ ـ ٣٤٦.

٩٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٢٣.

٩٣ ـ المصدر السابق، ص ٩٥ ـ ٢٤٨.

٩٤ ـ المصدر السابق، ص ٣٠١.

٩٥ ـ المصدر السابق، ص ٢٢٨ ـ ٢٩٥.

٩٦ ـ المصدر السابق، ص ١٨ ـ ٢٣ ـ ٨٢ ـ ١٠٧ ـ ١٠٨ ـ ١٢٢ ـ ١٢٩ ـ ١٥٩ ـ ١٧٠ ـ ١٧٦ ـ ١٩١ ـ ٢٠١ ـ ٢١٤ ـ ٢٤٧ ـ ٢٦٢ ـ ٢٩٢ ـ ٣٠٦ ـ ٣١٠ ـ ٣١٢.

٩٧ ـ المصدر السابق، ص ٣١ ـ ١١٧ ـ ١٩٦ ـ ٢١٣ ـ ٢٣٤ ـ ٢٤٩ ـ ٢٧١ ـ ٢٩٧ ـ ٣٠٣ ـ ٣١٢ ـ ٣٣٠.

٩٨ ـ المصدر السابق، ص ٥١ ـ ٥٣ ـ ٩٦ ـ ١٠٥ ـ ١٥٢ ـ ١٨٥ ـ ٢٢١ ـ ٢٣٥ ـ ٢٥٢.

٩٩ ـ منها الخطأ في استعمال (كافة)، ص ١١٦، ٢٤٢. والخطأ في (يوخزه)، ص ٣٦ بدلاً من: (يخزه)، و(يستشعر دفأها) بدلاً من (دفئها). وتعدية (بالإضافة) باللام بدلاً من: إلى، ص ٤٩. وتعدية (تنمّ) بـ (عن) بدلاً من: (على)، ص ٥٠ ـ ٢٥٢.

١٠٠ ـ عمارة يعقوبيان، ص ١٨ ـ ٢٤ ـ ٣٢٢ ـ ٣٢٣.

١٠١ ـ المصدر السابق، ص ٣٢٦ ـ ٢٦٣.

١٠٢ ـ المصدر السابق، ص ٢٥٥.

١٠٣ ـ المصدر السابق، ص ٢٥٥ ـ ٢٥٦.

١٠٤ ـ المصدر السابق، ص ٤٥.

١٠٥ ـ المصدر السابق، ص ١٣٤.

١٠٦ ـ المصدر السابق، ص ٤٨.

١٠٧ ـ المصدر السابق، ص ١٧٠.

١٠٨ ـ المصدر السابق، ص ٢٩٧.

١٠٩ ـ المصدر السابق، ص ٦٤.

١١٠ ـ المصدر السابق، ص ٣٠٦.

١١١ ـ المصدر السابق، ص ٩ ـ ١٠.

١١٢ ـ المصدر السابق، ص ١٣٧، والآيات هنا من سورة آل عمران، الآية ١٦٨ ـ ١٧٤.

١١٣ ـ المصدر السابق، ص ١٦٧ و١٩٧.

١١٤ ـ المصدر السابق، ص ٣٣٢، ٣٣٣.

١١٥ ـ المصدر السابق، ص ٢٦.

١١٦ ـ المصدر السابق، ص ٥٢.

١١٧ ـ المصدر السابق، ص ٢٢٥ ـ ٢٢٦.

١١٨ ـ المصدر السابق، ص ٢٠ وما بعد.

١١٩ ـ المصدر السابق، ص ٥٤.

١٢٠ ـ المصدر السابق، ص ٣٧.

١٢١ ـ المصدر السابق، ص ٣٩.

١٢٢ ـ المصدر السابق نفسه.

١٢٣ ـ المصدر السابق، ص ١٤٥.

١٢٤ ـ المصدر السابق، ص ١٤٧.

١٢٥ ـ المصدر السابق، ص ١٢٣.

١٢٦ ـ المصدر السابق، ص ٢٥١.

□□

المدينة/ الحب...
بيروت ودمشق في شعر نزار قبّاني

د. عبد المجيد زراقط

مقدمة

تهدف هذه الدراسة إلى تقديم معرفة: أولا بالمحور الأساس في شعر نزار قباني؛ وهو، كما يبدو، السّعي إلى خلق أبجديّة جديدة لمدينة/ الحب، العيد، الحريّة، في عالم سمّاه "قمعستان"، ما شكل ثنائية تضادّ، في هذا العالم كانت بيروت الملاذ منها، لكن بيروت كانت تحمل في داخلها عوامل فقدها،....، وثانيا برؤية الشاعر إلى كلٍّ من بيروت ودمشق، وهما المدينتان اللّتان اتخذتا حيّزاً واسعا ومتميّزاً في شعره...

سيرورة الشعر:

يعدُّ نزار قبّاني أكثر الشعراء العرب، في العصر الحديث، سيرورة شعر، فحضور أمسياته كانوا يعدّون بالمئات، ومجموعات شعره كانت تعاد طباعتها، ولا تزال، مرّات كثيرة[1]،

(ما نعتمده مصدراً هو الأعمال الكاملة، الطبعة السادسة عشرة) وشعره يُغنّى ويُحفظ في الذاكرة، ويردّد على الألسن في المجالس والمحافل، ما يجعلنا نعيد النّظر في رأيين سائدين، يقول أحدهما لم يعد الزمن زمن الشعر بل هو زمن الرّواية، ويقول الآخر: ليس من جمهور للشّعر الحديث، وما يجعلنا، أيضاً، نطرح السؤال الآتي: ما أسباب هذه الظاهرة ومزاياها؟

في ما يأتي: نحاول الإجابة عن هذا السؤال في سياق الكلام على "المدينة..." في شعر نزار قباني.

صورة شائعة:

لنزار قباني صورة شائعة لدى معظم المتلقّين، بمن فيهم الشعراء والنّقاد، من مكوّناتها: أولاً أنه الشاعر العاشق/ المعشوق، الناطق بخطاب ممجّد للحب، أو بلغة أكثر دقّة: النّاطق بخطاب نوع من العلاقة بين الرجل والمرأة كثر الكلام عليه، وسوف نشير إليه في فقرات تالية في هذه الدراسة، ثانيا: أنّه الشّاعر، الهجّاء السياسي ـ الاجتماعي، الناطق بخطاب محقّر للواقع السياسي/ الاجتماعي، ساخر منه، ثالثا: أن شعره غنائي، محوره الذات الفرديّة، ويتّصف بسهولة اللّغة وبساطتها ووضوحها وانسيابها والتّعميم والتّرادف/ المتكرّر على مستوى العبارة والقصيدة، والفخر المجسّد للإحساس بعظمة الذات، والمبالغة التي تصل إلى حد الإغراق والغلو في كثير من الأحيان...

تحدّث النقّاد والشعراء عن هذه الصُّورة الشائعة، تحت عناوين منها: الشهريارية، النرجسيّة، الساديّة، الأوديبية، أحلام البرجوازية الصغيرة...، ووجد كثير منهم في شعره ما يؤيّد وجهة النظر هذه أو تلك. ومن نماذج ذلك، نذكر على سبيل المثال:

---

(١) نعتمد: الأعمال الكاملة ١ ــ ٣ بيروت: منشورات نزار قباني، ط ١٦، ٢٠٠٧، مصدراً أساساً، والأرقام الموجودة بين قوسين هي أرقام الصفحات المقتبس منها. وما نقتبسه من مصادر أخرى يذكر في موضعه في المتن.

ـ "..../ لم يبقَ نهدٌ.. أسود أو أبيض/ إلاّ زرعتُ بأرضه راياتي/ لم تبقَ زاويةٌ بجسم جميلة/ إلاّ ومرّتْ فوقها عرباتي/ فصّلتُ من جلد النّساء عباءةً/ وبنيتُ أهراماً من الحلمات/ وكتبتُ شعراً... لا يشابه سحرَه/ إلاّ كلام الله في التوراة/... مارستُ ألف عبادة وعبادة/ فوجدتُ أفضلها عبادة ذاتي" (٢٢٠ ـ ٢٢٢).

ـ "ماذا يهمُّكِ من أكون/ ما دمتُ أحرثُ كالحصان على السرير الواسع" (٢٦١).

ـ "عندما تزورينني/ بثوب جديد/ أشعر بما يشعر به البستاني/ حين تزهر لديه شجرة" (٥٢٥).

ـ "البحر.../ لا يعرف أسماء مرافئه/ ولا أنا أتذكّر أسماء زائراتي/ كلُّ سمكةٍ، كلُّ امرأةٍ/ كل نهدٍ/ يذوب..." (٥٧٩).

فالأنا الممتلك للأشياء، المستحوذ عليها، الفاعل فيها وبها، طاغٍ في هذه النماذج، أنا فرعون، خليفة، فاتح، نبيّ، ملاك...

التُّهم والردُّ عليها

كان نزار قباني يعرف ما يقال عنه، وعدّه تهماً توجّه إليه، وكان يردّ على هذه التّهم، ونذكر هنا بعض النماذج، على سبيل المثال:

يقول: "يتهمونني بكل ما في كتب الطب النفسي من أمراض، ليثبتوا أنهم متّقفون وأنني منحرف، ولا أحد يريد أن يستمع إلى إفادتي، فأنا شاعر وطفل أخضر العينين مشنوق على بوابة مدينة لا تحب الأطفال، ولم يسبق لها أن اشترت وردة أو ديوان شعر..." (٥٥٢ ـ ٥٥٤).

ولأنه، كما يقول في موضع آخر، كان إلى جانب الشعر صنّفوه برجوازيا صغيراً، وأضافوه إلى قائمة المنحرفين، ولم يكن في زمن القبح قبيحا، وإنّما كان صديقاً للياسمين. (٤٨٠).

ويقول: لأنني لا أمسح الغبار عن/ أحذية القياصرة/ لأنني أقاوم الطاعون في/ مدينتي المحاصرة، لأن شعري كله/ حربٌ على المغول والتتار/ والبرابرة/ يشتمني الأقزام والسماسرة.../ ويقول عني الأغبياء: /إنّي دخلتُ على مقاصير النساء وما خرجت/ ويطالبون بنصب مشنقتي/ لأنني عن شؤون حبيبتي... شعرا كتبتُ/ لكنّي أحببتُ في وضح النهار/ فهل تراني كفرت!؟/ سأظلّ أحترف المحبّة/ مثل كلّ الأنبياء/ ـ وأرجو أن أظلّ كما أنا ـ/ طفلا يخربش فوق حيطان النجوم كما يشاء/ **حتى يصير الحبّ في وطني بمرتبة الهواء/ وأصير قاموساً لطلاّب الهوى/ وأصير فوق شفاههم/ ألفاً وباء...**" (٦٨٢ ـ ٦٨٤).

يبدو واضحاً أن نزار قباني يرفض التُّهم الموجّهة إليه، ويصنّف موجّهيها ثلاثة أصناف:

١ ـ السّاعون إلى إثبات أنهم متّقفون. ٢ ـ الأقزام والسماسرة. ٣ ـ الأغبياء. ويوضح لهؤلاء أنّه شاعر طفل ينشد الجمال، ويقاوم الطغيان، أحبّ في وضح النهار، وعبّر عن حبه...، وذلك ـ ولعل هذا هو الأكثر أهمية ـ من أجل أن يصير الحب في وطنه بمرتبة الهواء، **فيصنع أبجدية جديدة، مثل كلّ الأنبياء، ويكون شعره سحراً يشبه كلام الله في التوراة. ففي هذا السّحر/ الأبجدية الجديدة يتمثّل خلاصه**، وهذا ما نتبيّنه واضحاً في كثير من قصائده، وفي ما يأتي نماذج مختارة دالّة:

الخلاص

نبيُّ الأبجدية الجديدة

يعلن نزار قباني، في غير قصيدة، أنّه شاعر الهوى/ الحب/ العشق، ومن النّماذج الدالّة على ذلك نذكر:

ـ "جئتها نازف الجراح، فقالت: "شاعر الحب والأناشيد، ما بك؟"" (٢٩).

ـ "عشرون عاما...، يا كتاب الهوى/ ولم أزل في الصفحة الأولى" (٢٢٠).

ـ "أنا مع الحبّ حتّى حين يقتلني/ إذا تخلّيت عن عشقي فلست أنا"(٦١٣).

ـ "أنا لا أكتب حزن امرأةٍ واحدة/ إنّني أكتب تاريخ النساء" (٦٣٧).

لا يمثّل الجنس خلاص هذا الشاعر المتوحّد بالعشق، وإنّما يكون نوعاً من الفرار،

مخدّرا، فنقرأ قوله على سبيل المثال: "لا أحد يفهم ما مأساة شهريار/ حين يصير الجنس في حياتنا/ نوعاً من الفرار/ مخدّراً نشمّه في الليل والنهار... بشاعة الإحساس/ حين يعود المرء من حريمه/ منكمشاً كدودة المحار/ وتافهاً كذرة الغبار/ لن تفهمي أبداً/ لن تفهمي أحزان شهريار/ فحين ألف امرأة/ يتمّنَ في جواري/ أحسُّ أن لا أحد/ ينام في جواري" (٦٣ و٢٦٤).

فأين يجد هذا الشاعر الخلاص؟ يقول نزار قباني، في مقدمة "مئة رسالة حب": "لأنّ النساء يأتين ويذهبن، كما يأتي الربيع ويذهب، وكذلك الحب فهو مسافر قصير الإقامة، لا يفتح حقائبه حتى يغلقها ويرحل من جديد... إنّ الحب انفعال رائع بغير ريب، **ولكن الأروع منه هو هذه الحرائق التي يتركها على دفاترنا،** وذلك الرماد الذي يبقى منه على أصابعنا. المرأة جميلة، الأجمل منها آثار أقدامها على أوراقنا بعد أن تذهب" (٤٩٨).

في هذا الفضاء من الرؤية إلى الحب/ الكتابة، نقرأ قوله:

ـ "أنا.. أنا.. بانفعالاتي وأخيلتي/ تراب نهديك قد حوّلته ذهبا"(٢٢١).

ـ "كلُّ الدروب أمامنا مسدودة/ **وخلاصنا في الرسم بالكلمات"** (٢٢٢).

يسعى هذا العاشق إلى أن يأتي، مثل باقي الأنبياء، بأبجدية جديدة، ويتركها للناس من بعده، وهو يعلن ذلك بوضوح، فيقول:

ـ "أليس يكفي أن تركت للأطفال بعدي لغة **/وأنني تركت للعشاق أبجدية"** (٤٥٧).

ـ "أرفض ميراث أبي.../ ومن فلسطين ومن صمودها/ من طلقات النار في جرودها من قمحها المغموس بالدّمع/ ومن وردها/ **أصنع أبجدية"** (الأعمال السياسية الكاملة، بيروت: منشورات نزار قباني، ط ٢، ١٩٩٩، ٢٥٢/٣).

وصانع الأبجدية الجديدة، الرافض... يخلق ويضيء:

ـ "إني رافض زماني وعصري/ ومن الرفض تولّد الأشياء" (نفسه).

ـ "... إني أضأتُ...، وكم خلق أتوا ومضوا/ كأنّهم في حساب الأرض ما خُلقوا" (٤٣).

لغة "المدينة/ العيد" الجديدة

هذه الأبجدية الجديدة /الإضاءة هي لغة مدينة جديدة: مدينة العيد التي يصنعها الرفض/ الحب، نقرأ عن هذه المدينة في نماذج من شعر قباني:

ـ "يغيّرُ حبك طقس المدينة، ليل المدينة/ تغدو الشوارع عيداً من الضوء تحت رذاذ المطر" (٤٢٥).

ـ "لبنان/ كان أنت...، يا حبيبتي/ ويوم ترحلين عن صدري/ فلا لبنان" (٢٣٧).

إن المرأة/ الحب/ الحرية هي مدينة نزار قباني، وإنّ الشعر "الحرائق التي يشعلها هذا الحب هو وطنه، ووطن كلّ خائفة في مدينة الشرق التي تلعن أشعاره، يقول: "إلى امرأة لا تعاد../ تسمّى مدينة أحزاني/ يعانق الشرق أشعاري.. ويلعنها/ كل خائفةٍ أهديتها وطناً".

ثنائية المدينة ـ العيد/ قمعستان

شعر الحب/ حرائقه هو وطن المرأة/ المدينة العيد...، لكن المفارقة الكبرى تتمثل في أن الوضع القائم سوى ذلك تماماً، ففيه تقوم مدينة "قمعستان"، والاسم واضح الدلالة، وهنا تتشكل ثنائية تضاد تمثل عالم نزار قباني الشعري، طرفها الأول المدينة/ الحب، العيد/ الحرية، وطرفها الثاني المدينة/ قمعستان.

يقدم الشاعر تقريراً سريّاً جداً عن بلاد قمعستان فيقول:

ـ "جميعهم هياكل عظمية في متحف الزمان/ ما كان يدعى ببلاد الشام يوماً/ صار في الجغرافيا/ يدعى "يهودستان"/... لم يبق في دفاتر التاريخ/ لا سيف ولا حصان.../ هل تطلبون نبذة صغيرة عن أرض قمعستان/ تلك التي تمتد من شمال إفريقيا/ إلى بلاد نفطستان/ تلك التي تمتد من شواطئ القهر إلى شواطئ القتل../ حيث الذكور نسخة عن النساء/ حيث النساء نسخة عن الذكور/ **حيث التراب يكره البذور"** (الأعمال السياسية الكاملة، ٢٧/٦ ـ ٤٤).

وفي البلاد التي يكره ترابها البذور ليس من زرع ولا من خصب ولا من خلق.

الحرية شرط الخلق

كان الشاعر يسعى إلى خلق مدينته العيد/ حيث التراب فيها يعشق البذور، والشعر هو هذا الخلق، يخاطب قباني أبا تمّام فيقول:

أبا تمّام، إنّ الشّعر في أعماقه سفر

وإبحارٌ إلى الآتي وكشف ليس ينتظر

ولكنّا جعلنا منه شيئاً يشبه الزفّة

وإيقاعاً نحاسياً يدقّ كأنه القدر

وكان لا بدّ، ليتحقّق له الخلق، من أن تتوافر له الحريّة، فمن دونها ليس من خلق، حتّى على مستوى أصول الشعر وقواعده، يعبّر قباني عن ذلك فيقول:

ــ "وأنا بالرغم من الحرية التي كنت أمارسها كشاعر، كنت أحسّ، في كثير من الأحيان، بأنني مقيّد بأصول الشعر وقواعده وإطاراته العامة، وبأن هناك أشياء خلف ستائر النفس تريد أن تعبّر عن ذاتها خارج شكليّات الشعر ومعادلاته الصّارمة. وبتعبير آخر: كانت هناك منطقة في داخلي، تريد أن تنفصل عن سلطة الشعر... **تريد أن تتجاوز الشعر...**" (٤٩٨).

بيروت/ المدينة العيد

هذا الإحساس بإرادة الانفصال **عن السلطة في بلاد قمعستان**، حتّى عن سلطة أصول الشعر وقواعده، هو **الذي جعل نزار قباني يعشق بيروت/المدينة الأنثى بوصفها المكان/ الفضاء/ الحرية**، الذي لا يفقد هويته المتمثّلة بكونه المكان الصالح للإقامة والزرع والخصب والخلق والتحقق، لا المكان الذي يمسخ فيه كل شيء ويهرب منه المكان/ وينتهي الإنسان فيه لأن يصبح "أذلّ من صرصار" (٧٠٥ ــ ٧١٠).

بيروت: مرحلتان من الحضور

لبيروت حضور بارز في شعر نزار قباني، ويمكن التحدّث، في هذا الصدد، عن مرحلتين: الأولى تشمل ما قبل الحرب التي بدأت عام ١٩٧٥، والثانية تشمل ما بعد هذه الحرب.

بيروت/ المدينة الحب

ففي المرحلة الأولى، تحضر بيروت، في ثنايا قصائد الحب، بوصفها المدينة/ الحب؛ حيث تكون الحبيبة سلطة مستحوذة ليس في المكان سواها، بل لا يكون المكان من دونها. والنماذج الدالة على ذلك كثيرة نذكر منها:

ففي قصيدة "تذكرة سفر لامرأة أحبُّها" يطلب من حبيبته أن ترحل عن لبنان ليرى لبنان، فما دامت هي موجودة فهو لا يرى سواها، وترد أسماء الأمكنة هنا بوصفها المكان/ المرجع الذي يكون فيه معها:

"أرجوكِ يا سيّدتي أن تتركي لبنان/.. أن ترحلي/ حتى أرى لبنان/ باسم جعيتا والبدان فوقها يدان/ باسم نادي الصيد في جبيل/ وبيتنا المهجور في طبرجة/ رفيقتي على درب البَرْزة الخضراء/ أرجوك، يا سيّدتي، أن تتركي بيروت في عناية الرحمن.../ لبنان/ كان أنت حبيبتي/ ويوم ترحلين عن صدري/ فلا لبنان" (٢٣٤ ــ ٢٣٧، وراجع المزيد: هل تسمحين لي أن أصطاف ٥٩٤ ــ ٥٩٧ وبريد بيروت ٣٨٤ ــ ٣٨٥).

وإذ تذهب إلى الجبل فحسب، "تصبح بيروت قارّة غير مسكونة/تصبح أرملة"، فهو ضد كل ما يأخذها بعيداً عن صدره (٥٢٣).

بيروت لؤلؤة، لكنها تغوص تحت "عينيها السوداوين". صارت بيروت هي الدنيا، منذ اليوم الذي تلاقى وإياها فيها... بيروت شيء لا يحدث في الرؤيا، عندما تكون الفاتنة على صدره.
(٣٢٦ و٣٢٧).

تتخذ بيروت هذا الموقع لأنها المكان/ الفضاء الذي ليس فيه للحب خرائط، ولا يسأل فيه العشاق عن أسمائهم، لأنّ الحب فيه "نور الله في كل مكان" (٣٧١ و٣٧٢).

فقدُ بيروت الأنثى

وفي المرحلة الثانية، تحضر بيروت قصائد طويلة جُمعت في مجموعة شعرية عنوانها: "إلى بيروت الأنثى مع حبّي".. وصدرت في عام ١٩٧٨، أي بعد نشوب الحرب اللبنانية بثلاث سنوات، ولعلها صدرت إبّان الهدنة القصيرة التي أعقبت ما سمّي بحرب السّنتين. تتضمّن هذه المجموعة تصديراً، مقتطعاً من إحدى القصائد، يبدأ بـ "آه يا بيروت... يا أنثاي من بين ملايين النّساء"، ومقدمة عنوانها: "البحث عن مساحة للكتابة"، ويبدو أنها ألقيت في أمسية شعرية للشاعر في بيروت، ولدت، كما يقول، ولادة قيصرية، وأربع قصائد طويلة هي: "يا ست الدنيا، يا بيروت"، "سبع رسائل ضائعة في بريد بيروت"، "بيروت محظيّتكم بيروت حبيبتي"، "بيروت تحترق وأحبّك".

يمكن للقارئ أن يلاحظ، هنا، ثلاثة أمور:

أوّلها أن الشاعر يعنون أمسيته الشعرية بـ" البحث عن مساحة للكتابة"، ما يعني أنه فقد هذه المساحة، الممثّلة ببيروت. ولما كنا قد تحدّثنا عن مفهومه للكتابة وموقعها ودورها، ندرك دلالة بيروت/ مساحة الكتابة، فهي ليست المكان/ الحب فحسب، وإنما هي المدينة العيد التي تتوافر فيها شروط الحب/ الحرائق: الإبداع، وسعادة الإنسان وخلاصه وتحقّقه، وهو، إذ يبحث عن مساحة بديلة، يمضي في سفر شاق سنتحدث عنه بعد قليل.

وثانيها أن الشاعر وصف بيروت بـ"الأنثى"، وخاطبها بـ"يا أنثاي"، ما يطرح سؤالاً، ماذا يقصد بـ"الأنثى" هنا؟ في الإجابة عن هذا السؤال لن أستخدم الاستنتاج والتأويل، وإنّما سأعتمد الاستقراء المباشر لنصوص الشاعر، ولنقرأ:

ـ "أريدك وادعة كالحمامة/ وصافية كمياه الغمامة/ وشاردة كالغزالة/ ما بين نجد.. وبين تهامة/... أريدك أنثى ليخضرّ لون الشجر/ ويأتي الغمام إلينا... ويأتي المطر/ أريدك أنثى... ولا أدّعيك لنفسي/ ولكن... ليسعدَ كلُّ البشر/ أريدك أنثى/ لأن الحضارة أنثى/ لأن القصيدة أنثى/ وسنبلة القمح أنثى/ وقارورة العطر أنثى/ وباريس بين المدائن أنثى/ وبيروت تبقى ـ برغم الجراحات ـ أنثى". (٦٣٨ ـ ٦٤١).

فالأنوثة، كما هو واضح، مفهوم من مكوّناته: الوداعة، الصفاء، الحرية، الخصب، الحضارة، الجمال، العطاء، العطر،... والأنوثة سعادة للبشر جميعهم وليس لفرد أيّا يكن، وهي لا تعيد نفسها أبداً، "إنها شرارة لا تقبل النسخ والتكرار" (٦٧٥).

والأمر الثالث هو أن فقدَ بيروت لا يُفقِده هويته/ ذاته، فهو يبقى وبيروت تحترق، فحرائق بيروت تشعل حرائق الكتابة، وليس من "مرمّم" للوجه واللغة سوى الحبيبة، يقول:

ـ "لقد جعلتنا الحرب الأهلية حيوانين بريّين/ يتكلمان دون شهية/ يتناسلان دون شهية/... لقد انفجرت بيروت بين أصابعي/ كدواة بنفسجية/ ودخلت شظاياها في صوتي وأوراقي/ فساعديني على ترميم وجهي/ وترميم لغتي" (٦٥٦ و٥٦٧).

قلب بيروت وأسباب الفقد

الحريّة/ العجز

والسؤال الذي يطرح، هنا، هو: لم صارت بيروت/ الأنثى، وفقاً للمفهوم الذي بيّناه، إلى بيروت الحرب، التي تحترق وتحول العاشقين إلى حيوانين بريّين؟

نجد، في قصائد الشاعر، قصيدة عنوانها: "عرس الخيول الفلسطينية" كتبت عن قادة المقاومة الفلسطينية: كمال ناصر وكمال عدوان وأبي يوسف النّجار وزوجته الذين اغتيلوا، في منازلهم، في شارع فردان في بيروت، في نيسان/ أبريل عام ١٩٧٣.

يتّخذ شارع "فردان"، في هذه القصيدة، موقعاً دالاً على أمرين: أوّلهما أن المقاومة الفلسطينية وجدت في أحد شوارع بيروت الراقية مكاناً لها، وثانيهما أن هذا المكان لم يكن محميّاً، ما يشكّل ثنائية الحرية/ العجز. أتاحت الحريّة للمقاومة مكاناً توجد فيه وتنشط، لكن

العجز جعل هذا المكان مكان اغتيال/ فقد، ما يعني أنّ شرط وجود الحرية وفعاليتها هو القوّة التي تحميها، وهذا ما يدور في شأنه صراع حادّ،الآن، في لبنان، بين من يريد للمقاومة أن تبقى وبين من يريد نزع سلاحها، أي بين من يريد القوّة وبين من يريد العجز، والمشكلة تبقى متمثلة في امتلاك مكوّني الوجود والفعالية، وهما الحريّة والقوّة.

فما الذي كوّن هذه الثنائية؟ في القصيدة إشارات دالّة على واقع فاسد كان ينخر قلب المدينة/ الحب، العيد، الحرية... ولنقرأ ما يقوله الشاعر في هذا الصدد:

ـ "بشارع فردان كانت تموت الخيولُ الجميلة/ بصمت/... وكان رجالُ السياسة في "الدولتشي فيتا"/يعيشون كالحلزون الكسول على فضلات الجرائد/ وكان رجال العقيدة يستشهدون بأفكار "ماو"/ ويحترفون النضال على علب "المالبورو" الفارغة/ وكان الجواسيس يصطحبون النساء علانية/ ويرتشفون نبيذ البقاع/ ويستمتعون بشمس شواطئنا الساحرة/ وكانت فلسطين بين المحيط... وبين الخليج/ تفتّش عن غرفة شاغرة" (٧٣٢ ــ ٧٣٤).

تتخذ هذه القصيدة بنية سرديّة بسيطة ترسم مشاهد هي: ١ ــ موت المقاومين ــ ٢ ــ حلزنة رجال السياسة. ٣ ــ نضال رجال العقيدة الأجوف. ٤ ــ فاعليّة الجواسيس واستمتاعهم... ٥ ــ فقد فلسطين لمكان لها في الوطن العربي، وتشكّل ثنائيات دالّة منها: موت الخيول الجميلة / عيش الحلزون على الفضلات، رجال العقيدة المجوّفون/ فاعلية الجواسيس، المكان الواسع المباح للجواسيس/ فقد غرفة شاغرة لفلسطين.

والواضح أن الموت كان نتيجة لعجز رجال السياسة ورجال العقيدة عن الحماية، وعن توفير مكان للحماة، **ما يعني أن لا حرية مع العجز، والحرية العاجزة تبيح المكان للجواسيس، فيصطحبون النساء، ويستمتعون بالثروات، ويقتلون المقاومين، ما يعني أن ليس من فاعلية من دون حرية قادرة على حماية مكانها/فضائها... هذا هو شرط قيام المدينة /الحب، العيد، الحرية، الأنثى.**

ويلاحظ أن الشاعر يتخلى عن الخطاب العام، ويستخدم معجماً لغوياً بسيطاً ينطق بتفاصيل دالّة كاشفة، مثل ملهى "الدولتشي فيتا، أفكار ماو، نضال المالبورو، اصطحاب النساء علانيّة، الاستمتاع بنبيذ البقاع الخ...

الحزن/الوطن

رثاء النّجمة المضرّجة بدمها

يُقرّب العيش في بيروت/الحب، الكتابة، السّماء، غير أن هذا المكان كان مسكوناً بعوامل أدت إلى قيام الحرب، فكان الرحيل الوردي، وكانت بيروت قصيدة مطعونة على راحة يد الشاعر يحملها ويقدمها شهادة على عصر عربي يحترف قتل القصائد. تتكاثر الجراح فتصير قبيلة من الجراح، ويصير حزنه وطناً له مساحة الكون، وإذ يتحوّل الحب / الوطن إلى العجز / الحزن / الوطن الممتد على مساحة الكون، يشعر الشاعر بأنه منفي.

والمنفى يعني، في رؤية الشاعر، أن لا تستطيع الكتابة والقول والتعبير، وأن يراقبك الشرطي، وأن لا تعلن حبّك...، بفقد بيروت، صارت بلاد قمعستان كلّها منفى، وهنا تطلّ بيروت نجمة مضرّجة بدمها، لا تضيء...

كانت بيروت في زمن مضى...، يستعيد الشاعر ما كانته طبيعةً، وثقافةً، وحريّةً، وعطاءً و... نقرأ أجمل رثاء لمدينة، كان سقوطها يشبه سقوط شمعدان بملايين الشموع، سقوط سنبلة ملأى بالقمح، سقوط سقف كنيسة فوق رؤوس المصلين. وإن يكن ذنبها أنها عاشت حياتها بالطول والعرض، فهذا ذنب لا يكفي، كما يقول، ونحن جميعاً مسؤولون عن موت بيروت (٤٧٢).

ويخاطبها: "يا ست الدنيا، يا بيروت"، فيتساءل، ويعتذر ويعترف: "فقتلنا امرأة كانت تدعى الحرية"، ولا يفهم كيف انقلب العصفور الدوري لقطة ليل وحشية (٤٧٢)، ويناديها: قومي من تحت الموج الأزرق، يا عشتار، قومي كقصيدة ورد، أو قومي كقصيدة نار، يا حقل اللؤلؤ، يا ميناء العشق...، ثم يرسل "سبع رسائل" تضيع في بريدها، فيتذكر، ويعلن أن القتلة سرقوا كل شيء، فصار "يكتب من داخل موقع" (٤٧٧) ثم يسأل: "فلماذا قتلوها / هذه الأنثى التي كانت ترش الماء.. في وجه /

الصحاري" (٤٨١) ثم يطلب منها أن تسامحه. وهنا يمكن للقارئ أن يتبيّن طبيعة العلاقة التي كانت قائمة بين المدينة / الحرية وبين الذين وجدوا فيها مساحة نادرة للكتابة، يقول الشاعر في قصيدة "بيروت محظيتكم... بيروت حبيبتي": "سامحينا/ إن تركناك تموتين وحيدة/ آه كم كنّا قبيحين، وكنّا جبناء/ عندما بعناك، يا بيروت، في سوق الإماء/ وحجزنا الشقق الفخمة في حيّ "الإليزيه"/ وفي "مايفر" لندن"... (٤٨٣).

بيروت المحظيّة، الفندق

إن مشهداً سادساً يمكن أن يضاف إلى المشاهد الخمسة التي ذكرناها آنفاً، ويتمثّل هذا المشهد في هَجْر من سماهم الشاعر "قبيحين وجبناء"، لبيروت وبيعهم لها في سوق الإماء، **فبيروت لم تكن لهم سوى محظيّة لا حبيبة، وفندقاً لا وطناً.**

يطلب الشاعر من بيروت أن تسامح هؤلاء لأنهم لم يهجروها مختارين، فقد قرفوا من مراحيض السياسة وغشّ اللاعبين، وكفروا بالدكاكين (٤٨٤). ثم ماذا يملكون أن يفعلوا، فهم لا يملكون لا الاحتجاج ولا الصراخ ولا البصق ولا الكشف، فقد أخرستهم هذه الحرب التي من غير معنى، ورفضوا الدخول في مدرسة القتل، وبقوا مع لبنان الذي علّمهم الشعر وأهداهم الكتابة (٤٨٥).

ولكن كيف يكون بقاء المثقف بعامّة، والشاعر بخاصّة، مع وطن علّمه الشعر وأهداه الكتابة، إن خرس، ولم يحتج ويصرخ ويبصق ويكشف، وخصوصاً أنه يعرف من جعل صاحبة القلب الذهب وقوداً وحطباً!؟ يقول: "آه، يا بيروت/ يا صاحبة القلب الذهب/ سامحينا إن جعلناك وقوداً وحطب/ للخلافات التي تنهش من لحم العرب/ منذ أن كان العرب" (٤٨٣). فإن كان المثقف بعامّة، والشاعر بخاصة، يخرس في مثل هذا الموقف، فمتى ينطق؟ ومتى ينتمي إلى وطنه ويحمي حبيبته؟ الواقع المؤلم يقول: إن الخرس وجدوا في بيروت فندقاً لا وطناً، "وصاحبة" لا حبيبة.

بيروت مدينة لا بديل لها

وإذ تُفقدُ بيروت يبحث عن أخرى، ولكن من دون جدوى. يقول: "ما وجدنا/ ورجعنا نلثم الأرض التي نكتب شعراً/ أنت بيروت/ ولا بيروت أخرى" (٤٨٦ و٤٨٧)، ويتكرر هذا القول غير مرة. ومن نماذج ذلك، نذكر:

ـ "كان لبنان لكم مروحة/ تنشر الألوان والظل الظليلا/ كم هربتم من صحاراكم إليه/ تطلبون الماء والوجه الجميلا/ آه، يا عشاق بيروت القدامى/ هل وجدتم بعد بيروت البديلا/ إن بيروت هي الأنثى التي/ تمنح الخصب وتعطينا الفصولا/ إن يمت لبنان متم معه/ كلّ من يقتله كان القتيلا/ إن كوناً ليس لبنان به/ سوف يبقى عدماً أو مستحيلا/ كل ما يطلبه منكم أن تحبوه قليلا" (٤٨٨).

رماد بيروت وذكريات دمشق

عندما يغادر الشاعر بيروت بحثاً عن بديل يحمل قارورة رمادها وقارورة رماده، ويحمل أيضاً مدينة أخرى، هي دمشق. في زمن هذا الرحيل، تحضر دمشق بوصفها مدينة الطفولة والشباب والأم والأب والبيت...، والحب الأول. يقول الشاعر، وهو على أبواب سفر البحث عن مكان له بعد فقد بيروت:

ـ "أحمل قارورةً فيها رمادُ بيروت/ وقارورةً فيها رمادي/ أحمل خرائط طفولتي، ومكاتيب حبيبتي/ وسلالم بيتنا القديم في دمشق وسجادة صلاة/ أمي وسعال أبي ومحفظة كتبي المدرسية/ وكراسة أشعاري الأولى/ وأبحث عن زاوية من الأرض العربية تكون بحجم ورقة الكتابة/ لا أريد أكثر من هذا/ فمن **يعطيني سماء بحجم ورقة الكتابة**/ السماوات العربية سماوات من الحجر، القصدير/ المسامير والخوازيق والأسلاك الشائكة/ مشكلة العالم العربي مشكلة جغرافيا/.. **من أجل هذا يقتلون بيروت/ لأنها.. خيط رفيع من الماء في صحراء العطش مساحة نادرة للكتابة**" (٤٧٠ و٤٧١).

دمشق، المدينة الأصل المكوّنة للذات

تمثل دمشق المدينة الأصل: الطفولة،

البيت، الأم، الأب، المدرسة...، المدينة المكوِّنة للذّات، فيها تمّ السعي الأول إلى التحقّق، متمثّلاً في مكاتيب الحبيبة الأولى، وفي كرّاسة الأشعار الأولى..، لكنه هجر هذه المدينة بحثاً عن "زاوية" بحجم ورقة الكتابة... فنحن هنا إزاء ثلاثة أماكن: أولها دمشق الموطن ومكان السعي الأول للتحقّق، وثانيها الوطن العربي، الصحارى، حيث المسامير والخوازيق والسماء والحجر والقصدير... وثالثها بيروت الخيط الرفيع من الماء في صحراء العطش، المساحة النادرة للكتابة.

وإن يكن الشاعر قد هجر مدينته دمشق، ففي سبيل مزيد من التحقّق في الفضاء الأوسع، وتبقى هي موطن الانطلاق من هذا التحقّق، يقول: "قد يشعر الحصان بالإرهاق، يا حبيبتي/ حين يدقُّ الحافر الأوّل في دمشق/ والحافر الآخر في المجموعة الشمسية" (٤٥٦ و٤٥٧).

يعلن هذا المسافر أنه "الدّمشقي"، ولا يخفى ما في التعريف من دلالة على طبيعة الانتماء، فيقول: "إنّي الدّمشقي الذي احترف الهوى/ فاخضوضرت لغنائه الأعشاب/ قمرٌ دمشقيٌ يسافر دمي/ وبلابل وسنابل وقبابُ/ الفلّ يبدأ من دمشق/ الماء... الشّعر، الحبّ والدّهر...، ودمشق تعطي للعروبة شكلها/ وبأرضها تتشكل الأحقاب" (٨٥٤).

دمشق: صورة مكتملة

تكاد هذه القصيدة تتضمّن مكوّنات صورة دمشق في شعر نزار قباني، فهي مسقط رأسه، وموطن التكوّن، وبدء السعي إلى التحقّق، وموطن الذكريات الحلوة، علاوة على أنّها مدينة جميلة حزينة، يعشقها، ويشتاق إليها...، ومدينة عريقة صنعت تاريخاً مجيداً للعرب، إذ إن صناعتها الأساس هي العروبة...، ومدينة تتجاور فيها الأديان...، ثم هي مدينة حققت النصر بتشرينها المجيد.

المدينة الحبيبة: الجميلة والحزينة

ويمكن أن نقرأ نماذج تتمثّل فيها جميعها هذه الصورة المركّبة: يقول الشاعر في قصيدة الاستجواب (٧١٠ ــ ٧١٤).

ــ "...لست شيوعيا.. ولا يمينيا../ مسقط رأسي في دمشق الشام/ تأكدوا، يا سادتي/ لن تجدوا، في كل أسواق الورد وردة/ كالشام/ وفي دكاكين الحلي جميعها/ لؤلؤة كالشام...".

وتبرز هنا مفارقة قد نجد تفسيراً لها في عنوان القصيدة، فهذه المدينة الوردة اللؤلؤة لن نجد مدينة حزينة العينين مثلها.

ويتكرّر هذا المكوّن، المتمثّل بالمدينة الجميلة، حبيبة الشاعر، التي ذاق فيها طعم القبلة الأولى، الحزينة مثله، في غير قصيدة، مثل من مفكرة عاشق دمشقي (٧٩٠) ترصيع بالذهب على سيف دمشقي)٧٩٤) وموال دمشقي (٨٢١). نلاحظ، بداية، أولاً، أن هذه القصائد جميعها موزونة مقفاة تنتظم وفاقاً لنظام الشطرين، وتذكّر بأجمل قصائد الحب العربية القديمة، ثانياً، هذه القصائد غنائية تثير الشجى/ الوجد، ثالثاً، ينظمها إيقاع/ قافية حزين يتمثّل بصوت اللين الممتد صرخة بهذا الوجد، لينتشر ويسمع وتتم المشاركة فيه "يا، لا، ون~"، رابعاً، البدء بذكر الثرى والأرض والديار، ما يذكر بــ "طلليّة"، قديمة تتجدّد بتجدّد التجربة؛ إذ ليس من بدء، وإنما إعلان للحب والشوق، فتكون هي الحبيبة وهو قتيلها الذي يستعيد الماضي الجميل، ويتمنّى أن يكون معلماً من معالمها كالمئذنة التي يعلو منها الصوت الداعي للصلاة خمس مرات في اليوم، فكأنّه يريد أن يكون مؤذن هذه المدينة الداعي إلى حبّها خمس مرات في اليوم، وكالقنديل الذي يضيء دروب مدينة السبعة أنهار.

ولنقرأ شيئاً من هذا الشعر.

نقرأ في القصيدة الأولى، وقد ألقيت في مهرجان الشعر في دمشق في كانون الأول سنة ١٩٧١، مطلعها:

ــ فرشت فوق ثراك الطاهر الهدبا

فيا دمشق، لماذا نبدأ العتبا!؟:

ثم يخاطبها:

"حبيبتي أنت.../ أنت النساء جميعا.../ ما من امرأةٍ أحببت بعدك إلاّ خلتها كذبا"، ويطلب أن تمسح عن جبينه الحزن والتّعبا، فجراحه لا ضفاف لها، ثم يطلب أن ترجعه إلى ماضيه فيها، وإلى ماضيها وماضي العرب، ويستحضر الواقع والتاريخ معاً في خطابه لخالد بن الوليد:

يا ابن الوليد ألا سيف تؤجّره

فكلّ أسيافنا قد أصبحت خشبا

ويذكر حزيران وهزيمته، وينتهي إلى تقرير أن ليس من قلم قال الحقيقة إلا اغتيل أو صُلبا، وما أجبن الشعر إن لم يركب الغضبا. ونتذكر هنا تسويغه خرس الشعراء الذين هجروا بيروت، ونسأل: أكان شعرهم أجبن الشعر عندما لم يركب الغضبا؟

ونقرأ، في القصيدة الثانية، خطاباً للذين بأرض الشام قد نزلوا، يخبرهم بأن قتيلهم لم يزل بالعشق مقتولا، وينادي شامة الدنيا ووردتها، ويقول:

وددت لو زرعوني فيك مئذنة

أو علقوني على الأبواب قنديلا

...هواك يا بردى كالسيف يسكنني

وما ملكت لأمر الحب تبديلا...

وفي القصيدة الثالثة، يتساءل متعجباً من وقوفه على الديار، فيقول:

وما وقوفي على الديار وقلبي

كجبيني قد طرّزته الغضونُ

ويخاطب الزمان يسأله عن الماضي، وينكشف هذا الماضي، فيخاطب سريره وشراشف أمّه وزواريب حارته، ويلتقي الشام، بعد فرقة دهر، وهي أنهر سبعة وحور عين، ويتساءل: كيف يشرح ما به وهو فيها دائماً مسكون..، ثم يخبر عن تشرين أحسن الوقت للهوى... ويستعيد ماضي المدينة القديم في غرناطة في ميسلون، وفي تشرين حيث استرثت بها بدر أيامها...

دمشق التاريخ/الحاضر في الأندلس

لا ينسى الشاعر مدينته، إذ كيف تنسى أهدابها الجفون!؟ وكيف ينسى غرامه المجنون؟ فهي ليلاه التي تسكن الوعي واللا وعي، ولذا يريد لها أن تمزّق خارطة الذّل، وأن تقول للدهر كن فيكون، وأن يحتضنه قاسيون كطفل..

يقول هذا عند اللقاء. وفي مدائن الريح/ الغربية، في الأندلس/ في "غرناطة" و"الحمراء"... كان يرى دمشق التي كانت عاصمة الدنيا، تركت بصماتها ملامح للناس ومعالم حضارية، فنقرأ على سبيل المثال:

ــ "... بعينيك يا دونا ماريه/ أرى وطني مرة ثانية" (٢٧٠).

ــ "شوارع غرناطة في الظهيرة/ حقول من اللؤلؤ الأسود/ فمن مقعدي أرى وطني في العيون الكبيرة/ أرى مئذنات دمشق/ فوق كل ضفيرة/.. أجلس في زاوية/ ألمُّ بقايا العرب" (٢٧٠ و٢٧١).

ــ "في مدخل الحمراء كان لقاؤنا/ ما أطيب اللّقيا بلا ميعاد/ عينان سوداوان../ ودمشق أين تكون؟ قلت: ترينها/ في شعرك المنساب نهر سواد/ في وجهك العربي، في الثّغر الذي مازال مختزنا شموس بلادي/ في طيب "جنّات العريف" ومائها/ في الفلّ، في الرّيحان، في الكبّاد" (٢٧٣ و٢٧٤. للمزيد، راجع: ٢٧٠ و٢٧٢ و٨٢٦ و٨٢٧).

الواضح أن هذه النماذج من الشعر تمثل شعر حبٍّ يمتزج فيه الغزل والحنين إلى الوطن والتّغنّي بتاريخه والأسى لحاضره، وقد تمثل هذه التّجربة الفريدة لغةً سهلة واضحة رشيقة أنيقة كاشفة عمق هذه التجربة وفرادتها..

دمشق صانعة العروبة

دمشق ذات التاريخ المجيد عربيّة، يقول

الشاعر: "منذ أيام النبي العربي، والشام" بتتكلم عربي"، إن صناعة دمشق الأساسية هي العروبة، وهذه الصناعة الدمشقية قديمة جداً...، ومشهورة جداً... إذاً، فدمشق، من حيث الأقدمية، هي الأولى، وهي الرائدة والأستاذة" (الكتابة عمل انقلابي، بيروت: منشورات نزار قباني، ط١، ١٩٧٨، ص ١٥٦ و١٥٧).

دمشق التعدُّد والحبُّ والرحمة

وفي هذه المدينة العربيّة، يتجاور المسجد والكنيسة، وتتداخل الأحياء الإسلامية والمسيحية. يقول الشاعر: "خرجت اليوم للشرفة/ على الشبّاك جارتنا المسيحية/ تحيّيني/ فرحت لأن إنساناً يحيّيني/ لأن يداً صباحية/ يداً كمياه تشرين/ تلوّح لي، تناديني/ أيا ربي/ متى نشفى هنا/ من عقدة الدين/ أليس الدين كل الدين/ إنساناً يحييني/ ويفتح لي ذراعيه/ ويحمل غصن زيتون" (٦١٣).

يقدّم نزار قباني، هنا، مفهوماً للدين قوامه هذه العلاقة الإنسانية المتمثّلة بقبول الآخر وتحيّته، وحبّه، وفتح الذراعين له، والسلام معه، وحمل غصن الزيتون له.

وفي رسائله الخمس لأمّه، يصبّحها بالخير، ويخبرها بأنه حمل بلاده في حقائبه: صباحها الأخضر وأنجمها وأنهرها وكل شقيقها الأحمر، وخبّأ في ملابسه طرابيناً من النعناع والزعتر وليلكة دمشقية... وإن كان قد عرف نساء أوروبا وعواطف الإسمنت والخشب وحضارة التعب، فإن عروسة السكر لا تزال في خاطره..، ويختم بأن يرسل سلامات "إلى بيت سقانا الحب والرحمة" (٢٥٧).

بيت الرحمة والحنان هو بيت دمشقي، وقد افتقده الشاعر عندما احتاج إليه يوم موت ابنه توفيق في لندن، فقال:

ـــ "لأيّ سماء نمدُّ يدينا/ ولا أحدٌ في شوارع لندن يبكي علينا/ يهاجمنا الموت من كل صوب/ ويقطعنا مثلَ صفصافتين/ فأذكر حين أراك عليّا/ وتذكر حين تراني الحسين...،/ أواجه موتك وحدي.../ وكل الوجوه أمامي نحاس/ وكل العيون حجر" (٤٥٩ و٤٦٠).

توحُّد الحبيبة/ الوطن في عرس النَّصر

في دمشق، في البيت الدمشقي، جمالٌ ورحمةٌ وحنان...، هذا يحمله الشاعر في داخله في كل مكان، يحمل وطنه وطناً واحداً رسمه قمحاً ونخيلاً وأنجماً ويماماً... وحيّاه عندما حقّق نصراً في قصيدة: "ملاحظات في زمن الحب والحرب"، حيث توحّدت الحبيبة والوطن في تحوُّل تمثّل عرساً تغيّرت فيه الأشياء، وغدت الحبيبة شبيهة بدمشق الجميلة والمآذن..

ـــ "... وصارت مساحة عينيك/مثل مساحة هذا الوطن/ ألاحظت هذا التحوُّل في لون عينيك/ حين استمعنا معاً لبيان العبور؟/.. فاليوم عرس.. وتشرين سيّد كل الشهور.../ ألاحظتِ كم تشبهين دمشق الجميلة؟/ وكم تشبهين المآذن... والجامع الأموي..." (٨٠٠).

خاتمة

وفي الختام، يمكن القول: يعدُّ نزار قباني أكثر الشعراء العرب في العصر الحديث سيرورة شعر، وتوجد له، لدى معظم المتلقين، صورة شائعة تتمثّل في أنه الشاعر العاشق/ المعشوق من نحو أول والهجّاء السياسي من نحو ثان، والشاعر الغنائي من نحو ثالث...

تحدّث الشعراء عن هذه الصُّورة، ووجدوا في شعر الشاعر ما يؤيّد وجهة نظرهم، وردّ الشاعر على ما سمّاه تهماً بأنه يعبّر عن حبّه كي يصير الحب، في وطنه، في مرتبة الهواء، فيصنع أبجدية جديدة مثل كلّ الأنبياء.

تبيّنا هذا السعي إلى هذا الهدف في نماذج من شعره، ورؤيته إلى الجنس بوصفه مخدّراً/ نوعاً من الفرار، ورؤيته إلى الكتابة التي يشعلها الحب بوصفها خلاصاً، ولغة جديدة لمدينة جديدة هي المدينة / الحب، الحرية، العيد..

وتبرز، هنا، مفارقة تتمثّل في أن الواقع سوى ذلك تماماً، ففي مقابل المدينة التي يريدها تنتصب قمعستان التي تمتد من شواطئ القهر إلى شواطئ القتل.

يسعى الشاعر إلى تحقيق هدفه المتمثّل في خلق هذه المدينة، فيشعر بضرورة الانفصال عن

السلطة، والانصراف إلى الخلق بحرية في مكان/فضاء يوفر هذه الحرية بوصفها الشرط الأساس للإبداع، وقد وجد هذا المكان في بيروت.

وقد كان واضحاً أنّ حضور بيروت في شعره مرّ بمرحلتين: أولاهما قبل الحرب اللبنانية والثانية إبّان هذه الحرب.

ففي المرحلة الأولى تحضر المدينة في ثنايا قصائد الحب، وكانت الحبيبة فيها هي المدينة، ومن دونها لا مدينة، وذلك لأن الحب، في هذه المدينة "مثل الله في كل مكان".

وفي المرحلة الثانية تحضر بيروت في قصائد طويلة جمعت في مجموعة شعرية عنوانها: "إلى بيروت الأنثى مع حبّي".

كان واضحاً أنّ الشاعر عانى فقد مكانه/ المساحة النادرة للحب والكتابة، فرثى المدينة الأنثى، والمقصود بالأنثى، هنا، الوداعة، الصفاء، الحرية، الخصب...، وأشار إلى أن أسباب مصاب بيروت كانت كامنة في داخل بنيتها...، وإذ يبحث عن مدينة بديلة، يهاجر، لكنّه لا يجد هذا البديل، فيعود ليحبّ على الرغم من أن بيروت تحترق. ويلوم الجبناء الذين رأوا في بيروت محظيّة لا حبيبة، ويجد لخرسهم عذراً مفاده أنهم لا يملكون أن يحتجوا، وهذا غير صحيح، فمتى يتكلّم الشاعر إن كان يخرس عندما تُفقد حبيبته، مدينته العيد، مساحته النادرة للكتابة.

وعندما يهاجر الشاعر يحمل قارورة رمادها وقارورة رماده، وذكرياته في دمشق...، فتكون دمشق هي المدينة موطن التكوُّن، وقد هجرها حاملاً إيّاها في داخله، وهكذا لا تغيب دمشق عنه وعن شعره لأنها تسكنه، فهو "الدّمشقي" كما يصف نفسه، فتحضر بوصفها المدينة الموطن ومكان السعي الأوّل للتحقّق، والجميلة التي يعشقها ويشتاق إليها، والمدينة العريقة التي صنعت تاريخاً مجيداً للعرب، إذ إن صناعتها الأساس هي العروبة، والمدينة المتحضّرة التي تتجاور فيها الأديان، ويكون فيها الدين قبولاً للآخر وحبّاً وسلاماً له، وإذ تحقّق انتصاراً في زمن أتخم بالهزائم يحدث التحوّل إلى العرس فتتوحّد الحبيبة والوطن، وتغدو الحبيبة شبيهة بدمشق الجميلة والمآذن...

❑❑

إشكاليات انتماء ألف ليلة وليلة

د. ماجدة حمود

شكك بعض الباحثين في انتماء كتاب "ألف ليلة وليلة" للثقافة العربية الإسلامية، إذ رأوها ترجمة للكتاب الفارسي "هزار أفسان" أي ألف خرافة، وقد أعجب به الخلفاء والولاة، فنسج الرواة المسلمون قصصا على منواله، وقد ضاع أصل الكتاب، وبقيت ترجمته العربية!

نلمح في هذا التشكيك أن أبناء الحضارة الإسلامية لم يبدعوا قصص "ألف ليلة" مع أننا وجدنا في المقالة الثامنة (في كتاب "الفهرست" لابن النديم على لسان محمد بن اسحق) أن محمد بن عبدوس الجهشياري حاول أن يؤلف كتابا فيه ألف سمر، فاختار له من أسمار العرب والعجم والروم وغيرهم، لكن وافته المنية، ولم ينجز سوى أربعمئة وثمانين ليلة.

إذاً من المرجح أن الإطار العام لليالي مأخوذ من (هزار أفسان) لكن أبناء الحضارة العربية الإسلامية اشتركوا جميعا في تأليفها، وما يؤكد هذا القول أن الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه الشخصيات كان، في معظم الأحيان، حواضر عربية (القاهرة، بغداد، دمشق...)

هنا قد يعترض أحدهم قائلا: هل استخدام المهاجر لغة البلد (الذي هاجر إليه) يعدّ انتسابا له؟! أي هل يمكن أن يعدّ ما كتبه الفارسي بالعربية أدبا عربيا؟

نجد الإجابة واضحة في الحضارة الإسلامية (التي اعتمدت في تشريعاتها القرآن الكريم والحديث الشريف) فقد لاحظنا تأكيدا على أن إتقان اللغة العربية يعني انتماء للعروبة، فالحديث الشريف يقول: "ليست العروبة من أب أو أم، وإنما هي اللسان، فمن تكلم العربية فهو عربي" (رواه ابن كثير عن معاذ بن جبل) وبذلك تلغى النظرة العرقية الضيقة، خاصة أن العربية باتت لغة الحياة الروحية، إذ يتعبد بها، ويستخدمها المسلم في كل صلاة ودعاء! وهي بالإضافة إلى ذلك لغة الثقافة العالمية والتجارة أيضا! لهذا لن نستغرب شيوع اللغة الدينية على لسان شخصيات "ألف ليلة وليلة"

إذاً يمكننا القول بأن إغناء الليالي تمّ على يد عدة كتّاب من أبناء الحضارة العربية الإسلامية تتابعوا في مراحل زمنية عدة، ولم يتوقفوا إلا في فترة متأخرة من العصر المملوكي، خاصة أن بناءها الحكائي كان مفتوحا، يستطيع استيعاب الكثير من القصص المتفرعة عن القصة الرئيسية (شهرزاد الراوية البطلة التي تلجأ إلى القص إنقاذا لروحها من بطش شهريار) لهذا قد نجد في الليلة الواحدة أكثر من قصة فرعية تتداخل مع القصة الرئيسية دون أن يؤدي ذلك إلى خلخلة البناء!

من هنا يلاحظ اشتراك مؤثرات كثيرة في مدّ الليالي بالقصص، فقد أورد ابن النديم في "الفهرست" عناوين بعض كتب الأسمار الفارسية والهندية والبابلية، التي شكلت برأينا معينا لليالي! وقد لاحظنا أن هذه الكتب تعاني قلق الانتماء، فهي تارة للفرس وتارة أخرى للهند، مثل كتاب "السندباد الحكيم"

على هذا الأساس يمكننا القول: بأن فكرة كتاب "ألف ليلة" تنتمي للحضارات السابقة، لكن الروح التي منحته هويته الخاصة هي روح

إسلامية منفتحة على الآخر! لهذا لا يمكن أن نقبل رأي المشككين الذين استندوا في نفي هذا الانتماء إلى بعض الأفكار المتسرعة كاحتوائه على بعض الأسماء الأعجمية التي تتعلق بالأشخاص أو بالأمكنة، فباتت دليلاً، في نظرهم، على انتماء الليالي لثقافة الآخر (الفارسي أو الهندي ...) دون أن ينتبهوا إلى السياق الحضاري، الذي هو سياق إسلامي، تحركت في فضاءاته معظم الشخصيات، لهذا فإن تغريب الاسم ليس بالضرورة تغريبا للدلالة، فمثلا نجد البطلة الرئيسية ذات الاسم الفارسي (شهرزاد) تقول لأبيها في الصفحات الأولى قبل أن تبدأ الليالي: "يا أبتي زوّجني هذا الملك فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه"( ) فهي تتبنى مفاهيم إسلامية! تدفعها إلى فكرة التضحية بنفسها من أجل بنات عقيدتها!

من هنا يبدو هذا الكتاب صورة لامتزاج أبناء الحضارات السابقة (الفارسية، الهندية، اليونانية، الرومانية) بالحضارة الإسلامية، التي بدت لنا منفتحة على ثقافة الآخر، فلم ترفض إلا ما يخالف التعاليم الدينية!

تُرى كيف تمّ الاحتكاك بالآخر؟

لاحظنا أنه تمّ عن طريقين: الأول هجرة أجناس مختلفة إلى المراكز الحضارية العربية! والثاني هجرة معاكسة من المركز إلى الأطراف، حيث يعود أبناء هذه الحضارة من الرحالة والتجار( ) إلى بلادهم حاملين القصص الشفهية السائدة في المجتمعات التي سافروا إليها، كي تغني أسمارهم في الليل! كما يجلبون الكتب المدونة، كي تترجم إلى العربية!

وهكذا حدث اللقاء بين الأنا (العربية الإسلامية) والآخر في عالم لم يعرف الحدود، مما أسهم في غنى المخيلة والتجارب الإنسانية بالإضافة إلى الغنى المعرفي! خاصة أننا لاحظنا في الليالي أن معظم أبطالها من التجار وأبنائهم الذين امتازوا بولعهم بالسفر! فكان السعي وراء الرزق وجها آخر للمغامرة والمعرفة ومعايشة الآخر المختلف! لهذا وجدنا السندباد في الليلة (550) بعد أن ملّ المقام في بغداد "اشتقت إلى مصاحبة الأجناس"

لم تعانِ الليالي فقط من التشكيك في انتمائها للثقافة الإسلامية، بل عانت أيضا من نظرة الاحتقار لدى بعض التقليديين، فوصفها ابن النديم بأنها "كتاب غث بارد الحديث"( )

ومن الملاحظ أن العرب في العصر الحديث لم يهتموا بها إلا بعد أن احتفى بها الغربيون، وقد بيّن جبرا إبراهيم جبرا أن من أهم أسباب احتقارهم لهذا الكتاب أنه يكاد يكون مكتوبا بلغة عامية الصيغ، فيرد عليهم بأن اللغة فيه قد لا تتوهج لفظا، ولكنها تتوهج بما فيها من شعر ومحتوى، وهم لم يلتفتوا إلى جمال التركيب، وخطورة الفكر والصور المبثوثة في "ألف ليلة وليلة" ومما يثير الدهشة أننا لم نلتفت إلا في هذا القرن إلى الجوانب النفسية والاجتماعية والجمالية، وإذا كان التقليديون يحتقرونها لكونها أدبا شعبيا، فإن المحدثين يعلون من قيمتها للسبب نفسه، فهي تمثل فوران المخيلة على نطاق الأمة، الذي هو فوران دون حدود...( ) كما تمثل نبض الحياة بكل تفاصيلها اليومية!

إذا لا نستطيع أن ننظر إلى "ألف ليلة وليلة" على أنه كتاب تسلية فقط، بل هي كنز يزخر بمتع جمالية، وبحقائق تمس الوجود الإنساني في أي زمان وأي مكان (الطموح لعالم المثل، الشوق للمغامرة والتجدد، الحلم بمقاومة الظلم والفقر، الرغبة في الانتصار على كل تحديات الحياة من كوارث وحروب، والعيش بأمان...) فهي محصلة للإنسان الذي عاش عصرا مضطربا (العصر المملوكي والأيوبي) فعايشنا تجاربه وأحلامه وخيباته وعلاقاته مع الآخر!! لهذا تشكل ليالي ألف ليلة لوحة إسقاطية غنية بتعابيرها التي تعكس مختلف أبعاد العالم النفسي الشعبي الواعي واللاواعي، مما يتيح لنا في الوقت نفسه معايشة حميمية للفضاء الشعبي! بعيدا عن إطار السلطة وخطابها الرسمي، إنها باختصار تداعيات اللاوعي بأجلى وأغنى صورة...( )

وبذلك نعايش في الليالي هوية الأنا، فتبدو لنا صورتها على حقيقتها بعيدة عن الزيف والتجميل! وهي تعيش في لحظة تاريخية

مأزومة، إذ تعاني انحطاطا في المجال السياسي والاقتصادي، لكنها تعيش ازدهارا ثقافيا!

لهذا ليس مستغربا أن تجسد الليالي (الأنا) العربية الإسلامية في لحظة قهر بسبب ما تعانيه من كوارث وغزو واستبداد، فتبدو مؤرقة بأمجادها الحضارية، تسعى لاستردادها عبر الحلم، مادام الواقع محبطا، لهذا كان عصر هارون الرشيد أبرز العصور التي شكلت الفضاء الزمني لحكايات ألف ليلة وليلة!

هوية الأنا في "ألف ليلة وليلة":

إن أي إبداع أدبي لابد أن تتجلى فيه الهوية الثقافية الجمعية، ويلاحظ أن هذه الهوية لا يمكن أن تكون واحدة أو نقية تماما، إلا إذا كانت مغلقة ومريضة بالعصاب، كما لا يمكن أن تكون خالية من كل الثوابت الحاكمة إلا حين تكون مستلبة من قبل الآخر ( )

وبما أن كتاب "ألف ليلة وليلة" قد كتب بيد عدة مؤلفين، فقد بدا لنا صورة للتنوع الثقافي، وأتاح لنا في الوقت نفسه، فرصة معايشة المخزون اللاواعي الذي يشكل وجدان الإنسان وثوابت هويته! أي مجمل القيم التي يؤسس عليها حياته!

وقد بدت لنا اللغة الدينية سمة أساسية من سمات الشخصية، تشكل اسمها كما تشكل جزءا من خطابها اليومي! فنجد ذكر لفظ الجلالة، والتناص القرآني لغة الإنسان المثقف والإنسان العادي "زين لهم الشيطان أعمالهم..." "والكاظمين الغيظ، والعافين عن الناس..." بالإضافة إلى القصص القرآني (النبي موسى وشعيب وسليمان...)

تمتلك العبارات الإسلامية في الليالي (لا إله إلا الله، لا حول ولا قوة إلا بالله، إنا لله وإنا إليه راجعون...) قوة معنوية تقف إلى جانب الإنسان وتحميه من الأذى، لهذا تشيع على الألسنة، وحين تمنع الشخصية من ترددها نجدها لا تستجيب! فمثلا نجد المارد يحذر أبا محمد الكسلان (في الليلة 300) من ذكر الله (حين يحمله طائراً به) كي يصل إلى مبتغاه، لكنه لا يستجيب لنصحه، فينجيه ذكر الله، الذي هو أقوى من إرادة المارد، في نظر الراوي المؤمن، فيحقق البطل ما يبتغيه، مخالفا أفق توقع المارد، أما في الليلة (573) فنجد أن الشيخ (عبد الصمد) لم يسقط ميتاً كغيره في مدينة النحاس، إذ صرف عنه كيد الشيطان ببركة "بسم الله الرحمن الرحيم".

لم يشكل الدين عامل إنقاذ فردي، وإنما جماعي أيضا، فحين سأل الملك وزيره الحكيم النصح في الليلة (929) فدعاه إلى الاهتمام بحقوق الله تعالى في العبادات وبحقوق رعيته في العدل، ونصحه بملازمة الشفقة على خليقته الذين استأمنه عليهم! وبذلك يغدو الخطاب الديني ملاذ الإنسان، يستطيع عبره أن يواجه السلطة المستبدة، التي تخالف أوامر الله وتظلم شعبها!

لم تكن اللغة الدينية لغة الإنس فقط، وإنما بدت لنا لغة الجن والسحرة أيضا، لذلك نلاحظ أن نجاح سحرهم أو إفشاله لا يكون إلا بإذن الله.

تبدو اللغة الدينية لدى المسلم حافلة بالدلالات الإيجابية، لهذا نجده في الليالي، كما نجده اليوم، يبدأ "باسم الله الرحمن الرحيم" أي قول أو أي فعل! فالصياد سمّى الله ثم رمى الشبكة، فحالفه التوفيق! وقد شكلت هذه اللغة وجدان المسلمين كافة (ابن الفقير وابن الملك! والمرأة والرجل!...)

إن هذه اللغة تحمل مفاهيم تشكل أركان الإسلام، وتؤسس دعامة من دعائم حياة المسلم، لهذا شاعت في حياته اليومية، ففي لحظة انهيار المسلم إزاء خسارة تجارية لا يجد أمامه سوى لغة الإيمان بقضاء الله وقدره، إذ يعزّيه أخوه قائلا"يا أخي قدر الله عزّ وجل..." (كما حصل في الليلة الثانية)

يتحكم الإيمان في تصرفات الشخصية تجاه الآخرين، فالبحار ينقذ السندباد، وحين يقدم له المال، يرفض، لأنه عمل المعروف والجميل لوجه الله تعالى!

حرص الراوي على إبراز الشخصية وهي تمارس عبادتها بكل تفاصيلها (الوضوء، الغسل، الصلاة...) وعاداتها اليومية (الدعاء والاستخارة) أو واجباتها الدينية ذات الصلة بالمجتمع (الزكاة والصدقة) لهذا نجد السندباد حين يعود من مغامرته يكسو الأيتام والأرامل، ويتصدق على الفقراء!

وحين ينتهك (علي نور الدين) أوامر الله تعالى، تعنّفه أمه قائلة "ويلك يا ولدي ، هل بلغ بك السفه إلى هذا الحد حتى تشرب الخمر!"( )

يتدخل الخيال لرسم فظاعة عقوق الوالدين الذي ترتكبه الشخصية (الذي يعدّ من أكبر الكبائر في الإسلام) فحين يضرب الابن أباه، تسيل عينه على خدّه! ليس من هول الضربة وإنما من هول الإثم باعتقادنا!

من هنا نجد الآخر غير المسلم ما إن يسمع بهذا الدين ويرى أخلاق أبنائه حتى يسارع للإيمان به، اللافت للنظر أننا وجدنا مدحاً له منذ الليلة الأولى، فنجد الشيخ يقول للتاجر المسلم الذي وفى بعهده، وعاد إلى العفريت ليقتله "يا أخي ما دينك إلا دين عظيم...."

شاعت في الليالي أحداث مستمدة من التاريخ الإسلامي و سيرة عظمائه (الخلفاء الراشدون، عمر بن عبد العزيز، هارون الرشيد...) كما شاعت قصص نساكه، لهذا بدت الليالي قريبة من وجدان المتلقي، الذي تتجسد أمامه تفاصيل تاريخه، كما تتجسد فيه قيما عليا أطّرت حياته اليومية وجعلتها أكثر إنسانية! دون أن يعني ذلك إغفال فئة من الناس استغلت الخطاب الديني، كما فعلت العجوز (شواهي ذات الدواهي) بالملك عمر النعمان (في الليالي 79-84) حين أرسلت إليه الجواري اللواتي علّمتهن أصول الدين والفقه، كي يسهل عليها خداعه!

لهذا لمسنا في الليالي مظاهر إعجاب الآخر بثقافة (الأنا)! الذي من الممكن أن يكون من مظاهر هيمنة أنا المؤلف وثقافته على الآخر، كما لمسنا مظاهر تعايش (الأنا المنفتحة) مع الآخر! وبذلك تعرفنا على ملامح الذات في لحظة هيمنة تارة ولحظة انفتاح الإنساني تارة أخرى!

وقد لاحظ أندريه ميكيل أن من المحتمل أن بعض الليالي قد أظهرت عادات عربية معروفة قبل الإسلام!

ومن أجل فهم صورة الآخر يتوجب علينا التوقف عند هذين المظهرين، لأن الذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، كما يقول جاك لاكان( ) وبذلك تتيح لنا الليالي فرصة فهم الذات ونقدها!

الأنا المهيمنة:

نجد في الليالي هيمنة للدين الإسلامي على المعتقدات الأخرى! لابد لمن يعتنقه من الفوز، ولمن يرفضه من العقاب! وبذلك صارت المرأة (بستان) في الليلة (236) "من أهل السعادة" حين انتقلت من المجوسية إلى الإسلام، وكذلك القائد رستم حين "نطق بالشهادة صار من أهل السعادة"

كما تظهر ملامح الأنا المتفوقة حين تجسد الليالي الصراع بين الأنا والآخر، فتحقق، في أغلب الأحيان، الأنا انتصارا على أعدائها، وتفرض شروطها على الآخر (المجوسي، الجني...) الذي غالبا ما يكون كافرا، لهذا يردد البطل المنتصر (غريب) عبارة "أسلم تسلم" وينصح جنده قائلا: "من أسلم فأبقوه، ومن أبى فاقتلوه...وأقام غريب في كشمير الهند أربعين يوما حتى مهد البلاد وأخرب بيوت النار وبنى في مواضعها مساجد وجوامع. وقد حزم رعد شاه من الهدايا والتحف شيئا كثيرا لا يوصف، وأرسله في المراكب... "( )

يبدو هنا صوت البطل (غريب) هو صوت القوة المنتصرة التي تريد أن تفرض على الآخر دينها بحد السيف، وهو صوت كثير من القادة المسلمين الذين بحثوا عن أمجاد دنيوية (الغنيمة) وارتكبوا المجازر باسم الدين! فتخلوا عن روح الدين، وتناسوا أوامر الله تعالى لنبيه "ادعُ إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن، إن ربك أعلم بمن ضلّ عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين"(القرآن الكريم، سورة النحل، آية 125)

تبدو لنا الأنا المتفوقة للراوي المسلم مندفعة لتطبيق تعاليم الإسلام وطقوسه على فترة ما قبل الإسلام، مع أن (الجاهلية) لم تعرف تلك الطقوس، فمثلا تتحدث الليلة (738) عن زواج بنت الملك عبد القادر (حياة النفوس) من ابن كسرى فارس (أزدشير) وفق تعاليم الإسلام (أحضروا القضاة وكتبوا كتاب بنت الملك)

تصل الهيمنة إلى حد اختيار اسم الشخصية وأسلمته، مع أن الشخصية تنتمي إلى عصور

أقدم من الإسلام! فالملك الذي ينتمي لزمن الجاهلية يفرض عليه الراوي الذي يملؤه إحساس بالتفوق اسما إسلاميا هو (عبد القادر) إذ من المعروف أنه (القادر) هو أحد أسماء الله الحسنى!التي لم تكن معروفة قبل الإسلام!

وقد لاحظنا هيمنة الأسماء ذات الطابع الإسلامي على معظم أبطال الليالي (علاء الدين، نور الدين، مجد الدين، محمد، محمود، أحمد، حسن...)

حتى في مجال السحر في الليلة (755) نجد الساحر المسلم الذي يلتقي به الملك باسم يتفوق على الساحرة الكافرة (الملكة لاب)

الأنا المشوهة:

نعايش في الليلة (989) صفة الكرم التي تلتصق عادة بالأنا العربية، حيث يرفض الشاب أن يغادره ضيفه الشاعر (جميل بثينة) قبل انقضاء ثلاثة أيام، لكن هذا الشاعر أسير نظرة مسبقة، تشوّه البدوي، لهذا يتعجب من رقة مضيفه الشاب، إذ لم يُعرف "الظرف في البادية" فقد اقترنت الخشونة والفظاظة بصورتهم!

كما تجسد الليالي صورة نمطية ما تزال منتشرة حتى اليوم عن أهل البادية، إذ تلصق بهم السذاجة التي تصل حدّ الغباء، فنرى دليلة المحتالة تقنع أحدهم أن يصلب عوضا عنها، لأن ذلك أقرب طريق للزلابية التي يشتهي أن يأكلها في المدينة!

الملاحظ أن لفظة عرب حين تلحق بمدينة ما "عرب بغداد" "عرب البصرة" تعني قطاع الطرق الذين يهاجمون القوافل التجارية والدينية، ويسلبون ما تحمل من متاع، ويقتلون أصحابها! دون أن يقيموا وزنا لأحد، لهذا كانت أبواب المدن تغلق مع قدوم الليل!

وفي (الليلة 32) نجد أحيانا لقبا ذا دلالة سلبية يلحق بهذه اللفظة "أوباش العرب" خاصة حين يتصرفون بوحشية، ويقطعون شفتي أحد الرجال، لأنه لا يملك مالا!

لكننا في ليلة أخرى (578) نجد أحد الملوك يستعين بجماعة من الفرسان العرب الماهرين ليدربوا ابنه على فنون القتال والشجاعة!

هنا نتساءل: هل هذه الصفات السلبية وليدة القريحة العربية أم غير العربية، التي غالبا ما نراها تهدف إلى النيل من العرب؟ خاصة أن "ألف ليلة" كتبها عدة رواة، قد يكون بينهم العربي وغير العربي!

المصادر:

"ألف ليلة وليلة" الجزء الأول ، دار صادر، طبعة أصلية وكاملة، بيروت، دون تاريخ

"ألف ليلة وليلة" الجزء الثاني ، دار صادر، طبعة أصلية وكاملة، بيروت، دون تاريخ

المراجع

1. ابن النديم *"الفهرست" المقالة الثامنة، تحقيق شعبان خليفة، وليد محمد العوزة، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، د. ت*
2. جبرا إبراهيم جبرا *"ينابيع الرؤيا" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1978*
3. حسن حميد *"ألف ليلة وليلة: غيبوبة القص. غيبوبة الاستماع" المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة ط1، 2006*
4. جاك لاكان *وإغواء التحليل النفسي، ترجمة عبد المقصود عبد الكريم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، ط1، 1999، ص9*
5. د. مصطفى حجازي *"علم النفس والعولمة" شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 2001*

الدوريات

علاء عبد الهادي، مجلة عالم الفكر، مجلد 36 (يوليو سبتمر) 2007

أسس
القصص الحديث

د. جبران واكد

تعبر الرواية الواقعية عن الحياة، والكاتب الموهوب "يستلهم فنه من الحياة"(١)، فيعبر عن إلهامه بطريقته الخاصة، مستعيناً بعناصر القص الأساسية من زمان ومكان وشخصيات. فما هي مقومات تلك الأسس؟

أ) الزمان والمكان:

لا بد لكل دارس للبناء القصصي من أن يتعرض لعنصري الزمان والمكان باعتبارهما أولاً من أهم عناصر البناء القصصي والروائي، وثانياً: لأن الشخصيات تقع دائما تحت تأثيرهما فتتحرك وتنمو وتتطور بفعل وقعهما، وبذلك تكتسب تكوينها الاجتماعي والأخلاقي والفكري من تكوين الزمان والمكان اللذين تعيش فيهما(٢). فالإنسان شخصية روائية أو قصصية أو حياتية كانت، يعيش صراعاً دائماً مع زمانه ومكانه الذييسعض إلى كشف سره وكنهه، فيفض ذاكرته ويحتويه ويدمره ويقومه ويشكله من جديد ويبنيه؛ لذا فقد كان هم المبدعين في العالم كله خلق واقع جديد وليس تصوير واقع قائم، كان همهم إقامة واقع مواز للواقع الذي يتحدثون عنه، لذا دمجوا الزمان بالمكان وحدّدوهما في صيغة واحدة أحياناً، فجاء الزمان المكاني والمكان الزماني باعتبار أن لا زمان بلا مكان، ولا مكان بلا زمان(٣)، لأن بيئة القصة ـ جوّها حسب لغة الفن ومصطلحات العلوم ـ هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة.

والكاتب يستعين في رسم بيئة قصصه بالوسائل نفسها التي يستعين بها في سرد الحوادث أو رسم الشخصيات، فيلتقطها كما يلتقط هذه إما بالملاحظة والمشاهدة، وإما من قراءاته الخاصة. أو ينسجها بخياله نسجاً، مسلطاً عليها قوة الاختراع والإبداع، ومعتمداً على ما يلتقطه في أثناء تجاربه في الحياة(٤). وقد يكون الكاتب واسع الأفق وكذلك رقعة القص حيث تعكس تشعب الحياة واتساع مداها، ولكن من المفروض أن يعتمد الكاتب على زاوية واحدة ينظر من خلالها إلى الحياة، وبها يحصر مجال القص في بيئة معينة يقصرها على نطاق زماني ومكاني محدود(٥)؛ ومن هنا لا بد للقص من أن يحتضن زماناً ومكاناً متميزين، فيرسم أشكالاً من الصراع تدور في نطاقهما، حيث يكون ذلك الصراع مرة لمجتمع محدد وصورة له(٦).

وبذلك يحتاج السرد إلى كل من الزمان والمكان كي ينمو ويتطور كعالم مكتفٍ بذاته، لأن الحدث الروائي لا يقدم سوى مصحوب بجميع إحداثياته الزمانية والمكانية(٧)، وتفسير ذلك أن كل قص يقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، أو على الأقل أن يعلن عن أصله الزمني والمكاني معاً(٨). فلا بد لكل قص من حدث يتطلب بالضرورة زماناً ومكاناً، إلا أن المكان الروائي هو الذي يستقطب جماع اهتمام الكتاب، لأن تعيين المكان يعد البؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل قصصي(٩). وعلى الرغم من ذلك، لابد أن تؤكد الحركة السردية بعد وصف المكان حضور الزمان فيه، لا مجال(١٠).

١ـ ماهية الزمان:

الزمن (Temps) مقياس اتفاقي ابتدعه الإنسان لينظم شؤون حياته(١١)، لأن الزمن بحد ذاته مطلق، لا يمكن تفسيره أو تعريفه بمصطلحات أساسية كونه أحد الوجوه الأولية لكل شيء في حقل التجربة الإنسانية، ولكن بالإمكان اعتباره نسبياً، بمعنى أنه يكتسب قيمة معرفية عند انتسابه إلى ظواهر محسوسة كالليل والنهار والشمس والقمر...(١٢) فالإنسان في جوهره مخلوق من الحواس وأكثر معرفته تجريداً

مستمدة في الأصل من أدلة حواسه، من هنا اعتمد تأويله للعالم و ظواهره على التجربة. ومع ذلك يبدو أنه يفتقر إلى حاسة خاصة لإدراك الزمن لأن كل ما يستطيعه هو الاستدلال على مروره من الشواهد التي تقدمها له حواسه الأخرى(١٣)، وهكذا يبدو أن الزمن يعز على أي تأويل عادي. وبغض النظر عن طبيعته فنحن لا نملك معيارا قاطعا لقياس مروره، و تقسيمه إلى ساعات وأيام وأشهر وسنين مجرد اصطلاح عرفي، وهو مع ذلك غير ثابت(١٤).

يبقى أن للزمن وجودين: أولهما موضوعي يمكن إدراكه وضبطه وقياسه بوساطة مظاهر الكون: الشمس والقمر والنجوم والليل والنهار والظل والنور والأعوام والشهور والأيام والساعات... فضلاً عن آلات اخترعها الإنسان في سبيل معرفة الوقت، وثانيهما ذاتي يستعصي على الضبط والقياس(١٥). وإذا كان الأول فلكياً أو طبيعياً مستقلاً عن الخبرة الذاتية وينظم شؤون الجماعة، فإن الثاني إنساني نفسي يمثل خبرة الفرد الذاتية وحياته الداخلية، وهو الزمن في الأدب عموماً وفي القص خصوصاً(١٦) حيث تبدو ساعات اللقاء والفرح لحظات قصيرة بخلاف لحظات الانتظار والهجر والحزن التي تغدو ساعات وأياما طويلة يستعيد الإنسان خلالها الماضي، ويستشرف المستقبل البديل، ويسعى إلى أن يمتلك الزمن العابر القاهر لأنه غير متراجع، فيكون قدره لا لعبته(١٧). وبالإبداع/ الكتابة فقط يتحقق مثل هذا السعي، فتمثل الكتابة بذلك توازن الإنسان وسيادته وحريته في الخلق وتحققه(١٨).

يبقى أن الزمن في القص القديم اختلف عنه في القص الحديث حيث كان يسير على نهج مطرد؛ الماضي يسبق الحاضر، والحاضر لابد أن يأتي قبل المستقبل المتوقع، حتى إذا استخدم الكاتب ما يسمى باللقطة الإرجاعية أو الخلفية ـ العودة إلى الماضي، فإنه يحرص على أن يمسك بيد القارئ ويقول: انتبه سوف أعود الآن إلى الماضي، ثم ينتهي من ذلك فيستأنف سرده التقليدي(١٩). أما في القص الحديث فقد انهار حاجز الزمن القديم، بمعنى أنّ هناك ضرورة لأن يأتي الماضي قبل الحاضر أو أن يكون المستقبل زمناً مستشرفاً، بل يمكن أن يكون الماضي والحاضر والمستقبل أزمنة متزامنة بعيداً عن ذاك التراتب التقليدي(٢٠).

لقد اتسع مشهد الزمن في القرن العشرين اتساعاً هائلاً، ومع أن حياتنا ما زالت محصورة حصراً شديداً بين حدي الميلاد والموت فإن فرجة صغيرة في الزمن تعرض لنا من جميع الجوانب مشاهد لا حد لامتدادها وراء وحول الحدائق الصغيرة التي ينبغي أن نزرعها من أجل سعادتنا الآنية، وهي مناظر تغير منظورنا وتعدل إحساسنا وفق تناسب المشهد في الدخل (٢١).

وكثير من الفلاسفة يقولون إن الانشغال بمشكلات الزمن هو نغم القرار في الفن الحديث الذي يعكس هوساً به، ولا سيما الفن القصصي الذي يعكس ذلك الهوس بكل وضوح(٢٢)؛ فالأدب الحديث أصبح مهووساً بمشكلة الزمن والكتاب الذين يختلفون في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل، حتى أولئك الذين ينكرون أي اهتمام بالأفكار اكترثوا للزمن بصورة غريبة، وقد ظهر تركيزهم الجديد على أهمية الزمن إما من خلال التعبير الصريح عنه وإما بتجربة أساليب وأعراف جديدة(٢٣). فالكتاب المحدثون الذين اختلفوا في فهمهم للموضوع والشخصيات والأسلوب، اشتركوا في هذا الأمر وعلقوا عليه أهمية كبرى، ولا سيما كتاب الرواية الذين انشغل ذهن معظمهم بالزمن: طبيعته وقيمه وعلاقته ببنية الرواية، حتى أن كثيرين منهم قد شعروا أن فهم الحياة لا يمكن أن يتم إلا بمواجهة مشكلة الزمن(٢٤).

لقد شغل معظم الكتاب أنفسهم على نحو ملحوظ بالمفاهيم المختلفة للزمن وقيمه، ولعل السبب في ذلك يعود أولاً إلى كون الزمن "عامل تكييف رئيس في تقنية القص"(٢٥)، وثانياً إلى "تجاوب كل من القصة والرواية ـ كواحد من الفنون التصويرية ـ مع ضغوط العصر، فكلما ضاقت المرايا عظم تفسيرها لطرق سلوك الناس وتفكيرهم"(٢٦).

ولكل قصة أو رواية نمطها الزمني الخاص بقيمه ومبانيه، وهي تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط وتلك القيمة، وكيفية إيصالهما إلى القارئ، لأن جميع طرائق القص و أدواته تنتهي ـ في التحليل الأخير ـ إلى المعالجة التي توليها لقيم الزمن وسلاسله، وطريقة وضع الواحدة في مواجهة مع الأخرى. وهي قيم تتفاوت في الأهمية الفنية، ولكنها عند الاجتماع تكيف المفهوم الكلي للقص، وتعلل الأبنية التي يتخذها، والطريقة التي يعالج بها موضوعاً ما، فضلاً عن استعماله للغة(٢٧) فللعنصر الزمن أهمية كبرى في كل من القصة والرواية، حتى أنه ـ إلى حد كبير ـ يقرر للمؤلف اختياره للموضوع ومعالجته له، فضلاً عن الطريقة التي يشكل بها عناصر قصصه، ووسيلة استخدامه اللغة للتعبير عن مفهومه لعملية الحياة ومعناها(٢٨). والزمن يمس جميع نواحي القص على حد سواء: الموضوع والشكل والوساطة: اللغة(٢٩).

ومسألة الزمن الأبدية هذه، هي للأديب دائما قائمة، وأبدا صعبة المرتقى، تلح على تأثير التقادم ومضي الزمن: تأثير الماضي بمدلولات الواقع، وتأثير الإيجاز والإنشاء بمدلولات الترتيب الأدبي(٣٠). من هنا ينبغي أولا فحص عوامل الزمن الكامنة في كل فن، ولاسيما الفن القصصي، لأن الأساليب الفنية والنواحي البنائية مستمدة في نهاية المطاف منها(٣١)،

كون الزمن هيكل القص الذي يحدد طبيعته وشكله، ويدخل في عمق تقنيته، وعليه يترتب عنصر التشويق والسببية والتتابع واختيار الأحداث(٣٢). ما يفيد بأن الزمن هو القص ساعة يتألف ويتشكل، لأنه بأبعاده الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل، يشكل الخط الذي تسير عليه الأحداث، فضلا عن الدور الكبير الذي يمثله في رسم الشخصيات وأفعالها(٣٣)، ما يجعله "العنصر الأساسي لوجود العالم القصصي التخيلي نفسه، ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي المعروض، لأن هذا الأخير لا يمكن أن يتحقق إلا في الوقت الذي نشرع فيه بالكتابة أو القراءة"(٣٤). فالمسيرة القصصية لا يمكن أن تنطلق ما لم تحدد لها عتبة زمنية معينة(٣٥)، فلا بد أن يحكى القص في زمن ما: ماض أو حاضر أو مستقبل... أو الثلاثة معا(٣٦)، من هنا لا نستطيع إهمال العنصر الزمني الذي ينتظم عملية السرد، لأن الميزة الجوهرية للعمل القصصي تكمن في التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه(٣٧)، وعلى الكاتب في ذلك كله أن "يعنى بالزمن الذي يعكس إيقاع النفس الداخلي لا الإيقاع البيولوجي الخارجي"(٣٨)، حيث يغدو الزمن "بعدا نفسيا لا عمل لعقارب الساعة فيه"(٣٩)، و"عبورا من حالة إلى أخرى، وتغييرا في النفسية، وإيقاعا داخليا للحياة. وهذا كله يتنافى مع تسلسلية الروزنامة ودقات الساعة وتواتر التواريخ الخارجية (٤٠)، ما يحوله إلي "سيلان أو انسياب مستمر، و شخصية رئيسة في القص"(٤١)، وذلك بفضل ذاك الانسياب المتمثل في العودة إلي الماضي، وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره"(٤٢).

ويبقى أن الرواية الواقعية، كما رأينا، ليست فنا قائما بذاته، لذا لابد لها من موضوع ذي صلة بالعالم الذي نعيش فيه، ونعرفه بحواسنا مهما تكن باهتة. موضوع يعالج سلوك أناس يتصرفون ويفكرون في الزمن، ويخضعون لجميع تقلباته وتنوعاته وتغيراته حيث كل فرد منهم يحمل على عاتقه رؤية الزمن بمنظاره الخاص كما هي الحال في الحياة. من هنا أصبح الزمن "حالة من حالات الوجود الموضوعي للخطاب"(٤٣)، بمعنى أنه غدا جوهرا في الرواية كالنص نفسه، إلا أن طريقة تحليله تختلف لتعدد مجالاته حيث يعطيه كل مجال دلالة خاصة قد ترتبط باللغة أو تتصل بالخطاب أي الكلام.

٢ـ ماهية المكان:

جعلت الرواية الحديثة من المكان عنصرا حكائيا ـ بالمعنى الدقيق للكلمة ـ فأصبح مكونا أساسيا من مكوناتها. وقد نظمته بدقة كسائر عناصرها، ما جعله يؤثر فيها، ويقوي من نفوذها، ويعبر عن مقاصد مؤلفها، ويرتبط ارتباطا شديدا بأحداثها وشخصياتها وزمانها(٤٤)، فغدا المكان بذلك من أهم العناصر التي تدخل في تكوين العمل القصصي، يرتشف الأديب منه دفعا من الإيحاء فكريا واجتماعيا وعاطفيا فيسري الإيحاء على المشاعر والأفكار، ويساهم في بناء العمل الأدبي تكوينا وصوغا(٤٥). فعالم المكان أساسي في نتاج كل أديب، ولا يمكن لعطاء أن يكبر أو ينتشر في الزمان ما لم يولد في المكان الذي هو الطفولة حيث المنشأ والحكاية والتجربة والمعاناة(٤٦).

وبالتالي لا يمكن لأي زمان في التجربة الأدبية إلا أن يبدأ من المكان، لذا من الطبيعي أن يكون المكان دائم الحضور لأن المعرفة تبدأ بمعرفة المكان، كما أن الإنسان يكشف نفسه في المكان بل كجزء منه، وكلما وقف ليتأمل وجد أن الزمان بثوانيه ودقائقه وساعاته وأيامه وشهوره ودهوره ولى ولم يبق سوى المكان(٤٧). من هنا أضحى الكاتب بشكل ما أسير الأمكنة وإيحاءاتها وتضاريسها وانحناءاتها منذ أيام الطفولة في المكان الأول ـ البيت حتى خروجه من رحمه(٤٨)، ما يشير إلي أن المكان غدا عنصرا فاعلا في الرواية لما يتوفر عليه من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية وتنظيم الأحداث والحوافز... فضلا عن بنيته الخاصة وما يقيمه من علائق مع الشخصيات والأزمنة(٤٩).

وكما يرتبط الفضاء الروائي بزمن القص، فإنه يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، تأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات(٥٠)، فهو لا يمكن أن يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وبوجود تأثير متبادل بينهم وبينه، لذا يعمل الأديب في أثناء تشكيله للفضاء المكاني على التوفيق بين المكان ومزاج الشخصيات ليأتي منسجما مع طباعهم والأحداث التي تحدد الأمكنة، ما يعطي الرواية تماسكها وانسجامها، ويقرر الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد كلامه(٥١). من هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في القص، فهو ليس مكانا معتادا كالذي نعيش فيه أو نخترقه يوميا بل أن يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث القصصي مهمته تنظيم الأحداث (٥٢) لأن المكان في القص هو "خديم الحدث. فالإشارة إلي مكان ما تفيد بأن شيئا ما قد حدث أو سيحدث، وبالتالي ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث فمجرد التأشير إليه كاف ليجعلنا ننتظر قيام حدث ما"(٥٣)، ما يجعلنا نستنتج أن المكان لا يعيش منعزلا عن باقي عناصر السرد بل يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والأزمنة...(٥٤) وهذا ما أدركه الروائيون العرب الذين وعوا جيدا أهمية المكان لحركة الحوادث والشخصيات التي تشيد فضاء نابضا بالحركة

والدلالات(٥٥). وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به الفضاء الروائي داخل السرد(٥٦). وبقدر ما يتحكم المكان بالشخصيات والأحداث الروائية بقدر ما يكون تأثر من قبلها(٥٧).

ومن الملاحظ أن معظم الكتاب لجؤوا إلى الكشف عن المكان بصوره وأسمائه الواقعية، يعود ذلك إلى رغبتهم في إيهام القارئ بواقعية العمل الأدبي وملامسة حياته الشخصية، ما يحقق الانجذاب التام مع النص ويسمح له بالانزياح عن عالم الخيال الفردي إلى ميدان الواقع الحقيقي حيث يصبح اللقاء بينه وبين القارئ أمرا محتما. ومهما تكررت الأمكنة ذاتها فإن الصور تأتي متباينة، إذ لكل راو وجهة نظر خاصة يعبر عنها بأسلوبه الفردي المتميز(٥٨).

وتأسيسا على ما تقدم، يمكننا النظر إلى المكان باعتباره شبكة من العلاقات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي حيث ستجري الأحداث(٥٩). والمكان يكون منظما بالدقة نفسها التي نظمت بها العناصر الأخرى لذلك يؤثر فيها ويقوي من نفوذها، فضلا عن تعبيره عن مقاصد المؤلف (٦٠). فالوضع المكاني أضحى بشكل عام محددا أساسيا للمادة القصصية ولتلاحق الأحداث، فلم يعد عنصرا زائدا بل غدا مكونا جوهريا يتخذ أشكالاً مختلفة ويتضمن معاني عدة(٦١). ليس هذا فحسب، فأي تغيير في المكان سيؤدي حتما إلى نقطة تحول في تركيب السرد والمنحى الذي يتخذه، من هنا تظهر أهمية المكان في العمل القصصي(٦٢).

يبقى أن المكان يرتبط بالوصف فيأتي متقطعا في العمل القصصي لأن الوصف يتناوب في الظهور مع السرد والحوار، فلا عن ذلك فإن تغير الأحداث أو تطورها يفرض تعدد الأمكنة واتساعها، أو تقلصها. وصورة المكان الواحد تتنوع وفق زاوية النظر التي يلتقط منها، فالقص الذي يحصر أحداثه في مكان واحد يخلق أبعادا مكانية في أذهان الأبطال فتفتح الطريق لأمكنة أخرى ذهنية سيشكل مجموعها فضاء الرواية؛ فالمكان مكون للفضاء والفضاء يلف الأمكنة ما يجعله العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث القصصية(٦٣). ووصف المكان يرتبط بالنظرة إلى الواقع والعالم أي بطبيعة الشعور بالحياة، وتغيره مرهون بتبدل تلك النظرة؛ من هنا قد يعتم الأديب المعاصر عن قصد صورة المكان فيشير إليه عابرا، وقد يبالغ في تفاصيل وصفه فيطغى بذلك على الأحداث والأشخاص فتقل الحركة.

وتجدر الإشارة إلى أن وصف المكان في القص يؤطر الحادثة، ويكشف العصر والبيئة والعادات وطرق العيش، لذلك قد يساهم في خلق المعنى، وأحيانا يغدو أداة تعبير عن الأبطال كأن تتبعثر الأمكنة فتصبح دليلا على هوية البطل الوجودية، فالجهل بالمكان مثلا يعكس الضياع الوجودي... فضلا عن ذلك قد يكون للمكان دور تزييني أو تمهيدي للأحداث ما يبقيه على الهامش بعيدا عن أي دور فاعل في بنية النص بأحداثه وشخصياته(٦٤).

ب) الشخصيات:

لم يرتكز القص الواقعي بعد سنة ١٩٥٠ على تصوير المجتمع وعاداته فقط(٦٥)، بل هدف إلى تحليل النفس، وكشف الحقيقة والواقع، لأن الإنسان في الفن القصصي هو مفتاح العالم وسيده وعقله"(٦٦). فالقص اهتم "بداية بتصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره"(٦٧)، وبعدها بدأ يصور الأشخاص المهزومين، وخيبات الناس في حياتهم الاجتماعية والعاطفية، فغدا يقدم لوحات عن الحياة الإنسانية(٦٨)، وأضحى هدفه مراقبة تطور العواطف الإنسانية، فضلا عن تصوير عادات المجتمع وتقاليده(٦٩)، لذا اتجه نحو دواخل النفس ليدرس تجاربها في الحياة لأنها تعطي صورا حية عن الشخصية الغنية ومثيلاتها في الواقع(٧٠).

فالشخصية تقع إذا في صميم الوجود القصصي ذاته حيث لا قص بلا شخصية تقود الأحداث، وتنظم الأفعال، وتعطي القص بعده الحكائي، كما أنها تعتبر ـ فوق ذلك كله ـ العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده العناصر الشكلية الأخرى كافة بما فيها الإحداثيات الزمنية والمكانية الضرورية لنمو الخطاب القصصي(٧١). فضلا عن كونها مصدرا يكشف رؤية الأديب للعالم؛ فلكل رواية أو قصة بعدان: بعد سطحي يمثل بعد فكر الكاتب، وبعد عمقي يشمل قضايا العصر العظمى وآلام الشعب، وهما بعدان ينكشفان من خلال الشخصيات التي تتطور وفقا للجدل الداخلي لوجودها الاجتماعي والنفسي، فتنكشف معهما رؤية كل من القاص والراوي للعالم(٧٢). من هنا احتلت الشخصية مكانا هاما في البناء القصصي، وأهميتها لا تكمن في ربط الأحداث بعضها ببعض بل في كونها عصب العمل الفني، والعمود الفقري الذي يقوم عليه القص، باعتبار ما تقوم به بمنزلة مجموعة من المفاهيم الاجتماعية والاقتصادية والفكرية السائدة في المجتمع، والتي يسعى القص إلى نقدها أو تغييرها في سبيل عالم أفضل(٧٣) من خلال شخصيات يختارها من محيطه ومجتمعه فيرسمها حية في حركاتها وسكناتها وهي حيوية مرتهنة بمعرفة المؤلف لأسرار النفس البشرية وانفعالاتها وتصرفاتها وتحركاتها حيث يعمد إلى ربط تلك الأسرار بتصرفات الشخصيات وسلوكها(٧٤).

يبقى أن مهمة النقد تكمن في العثور على القوى الكبرى التي تتحكم بالتطور الاجتماعي من خلال تحليل الشخصيات ضمن المشاهد القصصية(٧٥)، لأن الأدب مرآة تعكس نفس الإنسان الذي يعيش مرحلة

معينة من التاريخ بما فيها من معاناة وعذاب وفرح، فتظهر على صفحتها مخبوءات تلك النفس من خلال ما يطرحه الكاتب من مشكلات على لسان شخصياته في مسار الزمن(٧٦). وتجدر الإشارة هنا إلى وجود نوعين من الشخصيات القصصية: الشخصية المسطحة (Flat)، والشخصية النامية (Round)؛ الأولى يعرفها القارئ لأول مرة، وتبقى على حالها من البداية إلى النهاية من غير أن تتأثر بالأحداث المحيطة بها(٧٧) حيث تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير طول القص فلا تؤثر فيها الحوادث ولا تأخذ منها شيئا، ما يجعلها أشبه بحجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها أو أدوارها بتطور اللعب(٧٨). بينما تتطور الثانية بتطور الحوادث بسبب تفاعلها المستمر معها سواء أكان ذلك التفاعل ظاهرا أم خفيا، ينتهي بالغلبة أو الإخفاق، فتتكشف تدريجيا في العمل الفني(٧٩)، وتمتاز بقدرتها الدائمة على مفاجأة القارئ بطريقة مقنعة، فإذا لم تفاجئه بعمل جديد أو بصفة لا يعرفها فيها فمعنى ذلك أنها مسطحة، وإذا ما فاجأته ولم تقنعه بصدق الانبعاث كانت شخصيات مسطحة تسعى لأن تكون نامية(٨٠).

ويقرب من هذا التمييز بين الشخصيات النامية والمسطحة التمييز بين الشخصيات الإنسانية(الأفراد) والنماذج البشرية؛ فالشخصية الإنسانية لها مشخصاتها الدقيقة، وخصائصها المميزة، وقسماتها الفارقة، وبهذا تختلف عن سواها من الشخصيات. أما النموذج البشري فهو تجسيم مثالي لسجية من السجايا، ونقيصة من النقائص، وطبقة من الناس، حيث يحوي جميع صفاتها وخصائصها الإنسانية فيعكس مجموعة من الصفات الإنسانية العامة(٨١)، لذا عندما يلتقي به القارئ على صفحات القص يرى فيه بعض الشخصيات الحية التي يعرفها، أو بعض الصفات التي تشترك فيها مع نفر من الشخصيات التي يعرفها ويلتقي بها كل يوم(٨٢). وكثيراً ما نرى هذين النوعين مختلطين في القص يعود السبب في ذلك إلى أن الكاتب يحاول وصف الشخصية الإنسانية ببعض الخصائص النموذجية أو المثالية في نوعها فقط، كوصف متشرد حيث يستطيع وصفه بالمطلق دون تحديده بخصائص معينة وقسمات فارقة تميزه عن غيره من أبناء طبقته، أما إذا أراد وصفه للشرطي حتى يتعقبه ويقبض عيه فلا بد له من تمييزه ببعض الصفات الخلقية أو الخلقية، وبنوع ملابسه كي يسهل عليه معرفته، وهنا يختلط النوعان حيث يمتزج العام بالخاص، والنموذج بالفرد. وقد يستعيض أحيانا عن الشخصية ببعض الصفات الخلقية المجردة التي تمثل الجوانب الواضحة منها كرقة القلب و الشفقة والحنان وحسن النية والخبث واللؤم والكره والمكر... وهي صفات عامة يشترك فيها جميع الناس على حد سواء(٨٣).

يبقى أن الشخصية الإنسانية تعتبر مصدر إمتاع وتشويق في القص لعوامل منها: ميل الإنسان الطبيعي إلى التحليل النفسي، ودراسة الشخصية لكشف الدوافع والأسباب التي تقف وراء تصرفات معينة في الحياة، ومعرفة العقل الإنساني وما يؤثر فيه من عوامل، فضلا عن مظاهر ذلك التأثر، وطريقة تفاعل النفس البشرية مع كل من الحدث والزمن والمكان(٨٤)، ما يدفعنا إلى إلقاء نظرة على ما ينشأ من علاقات بين الحدث والشخصية، وبين الشخصية و كل من الزمان والمكان.

١ـ الحدث والشخصية:

قبل القرن التاسع عشر كانت الأحداث تتحكم في رسم صورة الشخصية، وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، فلم يكن القص يحاكي العمل من أجل تصوير الشخصية بل كان بمحاكاته للعمل يتضمن محاكاة الشخصية من حيث صفاتها الأخلاقية وما تعبر عنه من حقائق(٨٥). أما في القرن التاسع عشر فقد احتلت الشخصية مكانا بارزا في الفن القصصي، فأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث بل بنيت الأحداث نفسها لإمدادنا بمزيد من المعرفة بالشخصيات أو لتقديم شخصية جديدة(٨٦). وهكذا أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية، أو إعطائها الحد الأقصى من البروز، وفرض وجودها في جميع الأوضاع(٨٧). فلم تعد الشخصية تابعة للحدث أو منفعلة به بل أصبحت جزءا مكونا وضروريا لتلاحم السرد(٨)، من هنا اختلف مفهوم الشخصية والحدث في القص الحديث اختلافا كبيرا عنه في القص القديم، لأن كل من الاختيار النوعي، واستخدام مراوحة الزمن وتيار الوعي وأساليب التفسير في علم النفس الحديث، جعل القص يتجه إلى الداخل ويسبر أعماق الشخصيات، بينما أعطي الحدث دوراً ثانويا كتجسيد للدوافع الداخلية(٨٩)، ما جعل تفاعل الشخصية مع الحوادث وتأثرها بها أمرا أساسيا في القص المعاصر، يتيح للقارئ رؤية صور الصراع الحيوي الذي تعايشه الشخصيات في مسيرتها الحياتية اليومية(٩٠) إذ لا يوجد فعل من غير فاعل، ولا حدث من دون شخصية تتحرك على خط القص، ما يوجب على الكاتب عرض شخصياته دائما متفاعلة والحدث، ومتأثرة به، وألا يفصلها عنه بوجه من الوجوه(٩١)، فتنحصر بذلك مهمته في نقل القارئ إلى حياة العمل القصصي حيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث(٩٢)، وهو تفاعل يكون على أتمه في القصة التمثيلية لأن الحادثة التي تجترحها الشخصية سرعان ما تصبح عاملا مؤثراً في القص قد يمس

الشخصية نفسها مساً رقيقاً ليناً أو عنيفاً عاتياً(٩٣).

شهد عصرنا ـ إن جاز القول ـ تغلب الزمن على المكان؛ فأرجاء العالم الأربع تقاربت وأصبح الوصول إليها شيئاً مألوفاً، فضلاً عن سرعة ويسر الوصول، من هنا ازدادت أعداد المسافرين زيادة هائلة سواء أكان السفر طلباً للخلاص من السأم، أم التماساً لملاذ من الاضطهاد والموت، أم سعياً وراء لقمة العيش.

لقد تغير عالمنا فلم نعد محصورين بشكل مريح بين بدء الخليقة ويوم الحساب، كما انحسرت آفاقنا الزمنية فلم تعد مسألة إيمان لا غير، وأضحى كل فرد يحمل على عاتقه نظامه الزمني الخاص به(٩٤)، لذا لابد من "أن ينظر إلى الزمن القصصي من خلال الزمن الإنساني الشخصي وذلك بتوزيعه إلى ماض وحاضر ومستقبل لأن الزمنية القصصية تبقى أمراً محتملاً تماماً كالزمن الإنساني"(٩٥) الذي يقوم عن "طريق بحث العلاقات التي تربط بين الأحداث والشخصيات عبر تطور خاص لمفهوم الزمن: الطفولة والشيخوخة والحلم..."(٩٦) وبذلك يغدو الزمن الإنساني "الزمن الحقيقي لأنه مؤسس على الثبات دون التغير، وهو ثبات يتحقق فيه وجود الإنسان ومشاعره"(٩٧)، من هنا لم يعد الزمن القصصي محتوى تتكدس فيه الأحداث بل أضحى يرتبط بالشخصيات وحركات وجودها(٩٨)، ما جعل مقياسه يرتبط بإحساس الشخصية، وبسرعة مروره أو بطئه بالنسبة إليها بعيداً عن التأثر بطوله أو قصره(٩٩). فمعيار الزمن غدا المعيار الداخلي أو السيكولوجي للشخصية، وهو معيار يقدر في الزمن بالقيم الفردية الخاصة دون الموازين الموضوعية لأن الشخصية تعيش في الأفعال لا في السنين، وبالشعور لا بأرقام على صفحة ساعة، لذا ينبغي أن يعد الزمن بدقات القلوب(١٠٠)، ما يجعل الزمن القصصي زمناً نسبياً داخلياً يقدر بقيم متغيرة باستمرار بخلاف الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة. فهو يسير بخطى مختلفة تبعاً لاختلاف الأشخاص، وفي الواقع في مناسبات مختلفة لدى الشخص الواحد لأن الفرد يحمل المكان والزمان معه كطرق إدراكه الحسي، فهناك من يمشي معه الزمن بينما يخبب مع آخر، وهنالك من يعدو معه الزمن في حين يقف ساكناً مع غيره(١٠١).

وقيمة الزمن الداخلي تختلف في حالة التذكر عنها في حالة معايشته، فالمرحلة التي تمر كومض الشعاع عندما نكون في غمرة الحياة أو في ذروة الإثارة تبدو عند تذكرها أطول بكثير من الفراغات المتطاولة في الحياة لأن ساعة تعج بالحياة البهيجة تبدو أقصر في العيش وأطول في التذكر، والعكس بالعكس. وتفسير ذلك أن الزمن يمر بطيئاً عندما يعيش المرء فترات السأم والفراغ، وعند انتظاره عبثاً قدوم شخص معين أو توقع حدث ما بقلق، وفي ساعة انعدام الإحساس بالتغيير، ما يجعل تلهفه إلى مروره أشد من المعتاد بسبب طول ساعاته الفارغة(١٠٢)، وذلك لأن الزمن يمثل وعي الشخصية لتعاقب الأفكار في ذهنها لذا يطول ساعة الألم الشديد، بينما يقصر في حالة السرور والفرح لأنه يجعل الشخصية أشد وعياً لأفكارها تحت ضغط الظروف(١٠٣)، ما أدى بالنقد الحديث إلى الابتعاد عن تحديد الشخصية بالوصف الخارجي، والتصنيفات الجاهزة، والتعريفات الخالصة، واستعاض عن ذلك برؤية الشخصية في ضوء تجددها لحظة لحظة مثل الماضي الحاضر أبداً الذي يتغير فيتزايد مع مجال زمنه المتحرك، ويصب في التكوين أي الإنسان الذي يخلق من جديد كل ساعة وكل لحظة(١٠٤). والفنان المبدع هو من يجيد إظهار الإحساس الحاد بالزمن من خلال شخصياته لأن تصوير مروره وطريقة شعور الشخصيات به أكثر إيحاء من الوصف أولاً الذي يرضي الحاضر ويوقف الحدث، ومن الكشف ثانياً الذي يعالج ما حدث قبل الأحداث الرئيسة التي تمر بها الشخصيات. ومن خلال ذلك التصوير فقط يستطيع القارئ أن يدمج نفسه في شخصية الفرد الذي يقرأ عنه فيتابع أفكاره وعواطفه وتفكيره ومشاعره(١٠٥) لأن العلاقات المركبة بين قيم الزمن المختلفة عند القارئ والكاتب والبطل تنتج بنية شديدة التعقيد وحرجة التوازن حيث يعتمد وهم التكامل والاستمرار، والحاضر والحضور، وانتقال القارئ خيالياً من حاضره الكرونولوجي إلى الماضي القصصي، على طريقة معالجة تلك القيم من قبل الكاتب ومدى قدرته على إبقاء توازن مناسب بينهما جميعاً(١٠٦).

٣ـ المكان والشخصية:

لا يرتبط الفضاء المكاني بزمن القص فحسب، بل يقيم أيضاً صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص، وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث القصصي والشخصيات لأن ظهور الشخصية ونمو الأحداث التي تساهم في بنائها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في العمل الأدبي. فالمكان لا يتكون إلا باختراق الأبطال له، من هنا ليس من مكان محدد مسبقاً لأنه يتشكل من الأحداث التي يقوم بها الأبطال، ومن المميزات الخاصة بهم(١٠٧)، وعلى هذا الأساس يبدو الفضاء الروائي مرتبطاً بالأحداث السردية ارتباطاً يعطي للقص تماسكه وانسجامه، ويقرر الاتجاه الذي سيأخذه السرد لتشييد خطابه أي كلامه(١٠٨) لأن المكان غدا من العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث لذا "لن يكون هناك أي حدث ما لم تلتق شخصية قصصية بأخرى في مكان معين،

وهو لقاء لا يمكن أن يتم إلا طبقا لطبيعة المكان وموقعه داخل نسق مكاني محدد تجتمع فيه الصفات الجغرافية والاجتماعية".(١٠٩).

والكاتب يعمل في أثناء تشكيل الفضاء المكاني على أن يكون بناؤه له منسجماً مع مزاج وطبائع الشخصيات بعيداً عن أية مفارقة لأن التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه، أو البيئة التي تحيط بها، أمر لازم وضروري حيث يصبح بإمكان بنية الفضاء القصصي كشف حالة الشخصية الشعورية والنفسية، بل قد تساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها(١١٠) لأن البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية، وتحفزها على القيام بالأحداث، و تدفع بها إلي الفعل(١١١). فللمكان إذاً علاقة مباشرة بالإنسان الذي يعيش فيه(١١٢) وما يحدث تفاعلا بين المكان والشخصية حيث يشير المكان إلى الشخصية التي تقيم فيه في حين تعكس تلك الشخصية صورة ذلك المكان(١١٣) لأنها تخضع لعوامله المتعددة وإحداثياته(١١٤)، فكل انتقال في المكان سيعني تغييرا في البنية الزمنية، وتعديلا في الذكريات والمشاريع، ما يكسب المكان قيمة تاريخية تختلف باختلاف الأفراد(١١٥) لأن المنور الذي تتخذه الشخصية على مستوى السرد هو ما يحدد أبعاد الفضاء المكاني ودلالاته الخاصة به(١١٦) كونه بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على مميزات الشخصية وخصالها حيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لخطوط المكان الهندسية بل أيضاً لصفاته الدلالية ليأتي منسجماً مع التطور الحكائي العام(١١٧). وبحكم هذه الصلة الوشيجة بين الشخصية والمكان كان من الطبيعي ظهور تأملات تحاول البحث في جوهر هذا الموضوع(١١٨)، وقد برز اتجاه يقول بالتطابق بين الشخصية والفضاء الذي تشغله، ويجعل من هذا الأخير تعبيرات مجازية عن ساكنيه:

فبيت الإنسان امتداد له فإذا وصفته وصفت الإنسان الذي يقطن فيه(١١٩). فضلا عن تأكيده للعلاقة الجذورية التي تربط الشخصية بالمكان فيبدو خزاناً حقيقياً للأفكار والمشاعر والأحاسيس تبعاً لما ينشأ بين الإنسان والمكان من علاقة متبادلة يؤثر كل طرف فيها على الآخر. وهكذا يقدم لنا بعض الكتاب المكان كعنصر مشارك في السرد يتعاملون معه تماما كما يتعاملون مع شخصياتهم(١٢٠).

هوامش:

١- محبة حاج معتوق: *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية* ، ص ٣٠ .
٢- شاكر النابلسي: *فض ذاكرة امرأة* ، ص ٢٨١ .
٣- م . ن ، ص ٢٨٢ .
٤- محمد يوسف نجم، *فن القصة*، ص ١٠٨ .
٥- محمد يوسف نجم: *فن القصة*، ص ١٠٩.
٦- فيصل دراج : *دلالات العلاقة الروائية*، ص ٨٨
7- Charles Grivel : Production de l' interêt Romanesque , Ed Mouton ,1973 , p 101.
8- Ibid, p104.
9- حسن بحراوي: *بنية الشكل الروائي*، ص ٢٩

١٠- نبيل أيوب: *الطرائق إلى نص القارئ المختلف*، ص ١٣٤ .
١١- حميد لحمداني: *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ٥٣.
١٢- أ . أ مندولا: *الزمن و الرواية*، ص ١٦٩ .
١٣- أ . أ مندولا: *الزمن والرواية*، ص ١٧٠ .
١٤- م . ن ، ص ١٧١ .
١٥- حميد لحمداني: *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* ، ص ٥٤ .
١٦- م . ن ، ص ٦٤ .
١٧- م ، ن ،ص ٧٨ .
١٨- م . ن ، ص ٨٠ .
١٩- ادوار الخراط: *الحساسية الجديدة*، ص ٣٤٠ – ٣٤١ .
٢٠- م . ن ، ص ٣٤٢ – ٣٤٣ .
٢١- أ . أ مندولا: *الزمن و الرواية*، ص ٣٧ .
٢٢- م . ن ، ص ٣٨ .
٢٣- م . ن ، ص ٢٠ .
٢٤- م . ن ، ص ٢٣ .
٢٥- م . ن ، ص ٢٢ .
٢٦- م . ن ، ص ٣٨ .
٢٧- م . ن ، ص ٧٥ .
٢٨- م . ن ، ص ٢٦٥ .
٢٩- أ . ا مندولا: *الزمن والرواية*، ص ٣٩ .
٣٠- م . ن ،ص ٢٣ .
٣١- م . ن ، ص ٢٨ .
٣٢- محبة حاج معتوق: *أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية*، ص ٩٤ .
٣٣- م . ن ، ص ٩٥ .
34- Jean weisgerber : l 'espace romanesque , Ed l'âge d' Homme , 1978 , p 9
35- Charles Grivel : production de l'interêt romanesque , p 98 .

36- *Weinrich Harold : le temps , Ed seuil , Paris , 1973 , p 66 - 67 .*

37- *M . Bakhtine : la poétique Dostoéveski , tr . Isabelle Kolitcheff , Ed seuil ,Paris , 1970 , p 60- 61.*

38- *William . T . Noon : la littérature moderne , in stevick , 1967 , p 287*

٣٩ـ هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، تر: سعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، لا، ط ١٩٧٢، ص ٢٠ .

٤٠- فؤاد أبو منصور: أرجوان في مواجهة العصر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لا ط ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٤ .

٤١- هانز ميرهوف: الزمن في الأدب، ص ٢٤ .

٤٢- آلان روب غرييي: نحو رواية جديدة، تر . ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د . ت . ص ١٣٤ .

٤٣- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ١١٣ .

44- *Henri Mitterand : Discours du roman , Ed P.U.F. , Paris , 1980 , p 212 .*

٤٥- رولا العبد الله: أدباء و شعراء يتحدثون عن تأثير المكان و حضوره في أعمالهم الأدبية، النهار، ١٨ ت ٢ ، ١٩٩٥ ، ص ٨ .

٤٦- رياض فاخوري: من الكينونة يبدأ المكان، النهار، ١٨ ت ٢ ، ١٩٩٥ ، ص ٨ .

٤٧- أديب صعب: أجمل مكان لا تذهب إليه سوى الأحلام، النهار، ١٨ ت ٢ ، ١٩٩٥ ، ص ٨ .

٤٨- هاني حلاوي: نحن أسرى الأمكنة، النهار ، ١٨ ت ٢ ، ١٩٩٥ ، ص٨ .

٤٩- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٢٠ .

٥٠- م . ن ، ص ٢٩ .

٥١- م . ن ، ص ٣٠ .

٥٢- م . ن ، ص ٣١ - ٣٢ .

53- *Charles Grivel : Production de l' interêt romanesque , p 107*

٥٤ـ حسن بحراوي: م . س ، ص ٢٦ .

٥٥ـ رولا العبد الله: أدباء وشعراء يتحدثون عن تأثير المكان و حضوره في أعمالهم الأدبية .

٥٦ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٢٧

٥٧ـ رولا العبد الله: م . س .

٥٨ـ م . ن .

٥٩ـ حسن بحراوي: م . س، ص ٣٢ .

٦٠ـ م . ن ، ص ٣٤ .

61 –*Roland Bourneuf : L'univers du Roman , P .U. F. , Paris , 1972 , p 100 .*

Ibid, p105. –62

٦٣ـ نبيل أيوب: الطرائق إلى نص القارئ المختلف، ص ١٣٤ .

٦٤ـ م . ن ، ص ١٣٥ .

٦٥ـ محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، ص ١٩ .

66- *Dominique Rincé : La littérature Française du XIXème siècle ,Que sais-je ?P . U . F . , Paris , 1978 , p 68 .*

٦٧ـ درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي، دار النهضة، مصر، ١٩٥٧، ص ٣٦ .

68- *ALBert ThiBoudet : Le roman de la destinée , Gallimard, Paris , 1938 , p 10*

69- *Histoire de la littérature française de1789 à nos jours , stok , Paris , 1936 , p 364*

٧٠ـ محبة حاج معتوق: م.س، ص ١٣٩ .

٧١ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٢٠

72- *Georges Luckas : La théorie du roman , Ed Gontier , Paris , 1963 , p100.*

٧٣ـ شاكر النابلسي: فض ذاكرة امرأة، ص ٢٦٦ .

٧٤ـ جان ايف تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، تر. منذر عياشي، الإنماء الحضاري، حلب، ط١، ١٩٩٤، ص ١٢٠ .

7٥- *René Jasinsiki : Histoire de la littérature française , Paris , 1969 , p 88*

٧٦ـ عوض شعبان: الرهائن، تقديم، ص ٧ .

7٧- *Norah Stevenson : Paris dans la comédie humaine de Balzac , Lourville Paris 1938, p98.*

٧٨ـ محمد يوسف نجم: فن القصة، ص ١٠٣ .

7٩- *Jean Pierre Richard : Littérature et sensations , Ed seuil , Paris , 1954 , p 152.*

٨٠ـ محمد يوسف نجم: فن القصة، ص ١٠٤ .

٨١ـ م.ن، ص ١٠٥ .

٨٢ـ م.ن، ص ٥٣ .

٨٣ـ م.ن، ص ١٠٦ .

٨٤ـ م.ن، ص ٥١ ـ ٥٢ .

٨٥ـ ديفيد ديتشس: منهج النقد الأدبي، تر. محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، لا ط ١٩٦٧، ص ٤٩ ـ ٥٠ .

٨٦ـــ ادوين موير: بناء الرواية، تر. ابراهيم الصيرفي، المؤسسة المصرية، القاهرة، ط١ ، ١٩٦٥ ، ص ١٩

٨٧ـ آلان روب غرييي: نحو رواية جديدة، ص ٣٦ .

٨٨ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٢٠٩ .

٨٩ـ أ . أمندولا: الزمن والرواية، ص ٤٧ .

٩٠ـ حنا الفاخوري: الجديد في الأدب العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لا ط ١٩٦٤ ،

ص ٥٦ .
٩١ـ محمد يوسف نجم: فن القصة، ص ٦٣ .
٩٢ـ م . ن ، ص ١٠ .
٩٣ـ م . ن ، ص ٤٩ .
٩٤ـ أ . أمندولا: الزمن والرواية، ص١٥ - ١٦ .
9٥- Jean Pouillon: Temps et Roman , , Gallimard , Paris , 1946 , p 159
9٦- Georges Poulet ; Etudes sur le temps humain : La distance intérieure , Ed Plon Paris , 1952 , p 32
9٧- Ibid. p 51-52.
٩٨ـ ألان روب غرييي: نحو رواية جديدة، ص ١٤٠ .
9٩- jean pouillon: cop. Cit, p 160.
١٠٠ـ أ.أ مندولا: م. س، ص ١٣٧ ـ ١٣٨ .
10١- Georges Poulet: Etudes sur le temps humain : La distance intérieure , p 60-61.
١٠٢ـ أ.أ مندولا: م. س، ص ١٤١ ـ ١٤٢ .
10٣- - Georges Poulet: Etudes sur le temps humain : La distance intérieure , p 135.
١٠٤ـ أ.أ مندولا: م.س، ص ١٧٥ .
١٠٥ـ م.ن، ص ١٥٤ .
10٦- Jean Pouillon: Temps et Roman, p152.
١٠٧ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٢٩ .
108- Revue Degré , Numéro 35 –36, 1983, p83.
109- Discours du Roman , p 201 .
١١٠ـ حسن بحراوي: م.س، ص ٣٠ .
111- Philippe Hamon : Introduction à l'analyse du descriptif ,P.U. F. ,Paris, 1981 , p 113.
112- A . Abraham : Psy chologie de l'espase , Castermann , Paris , 1972 , p 39.
113- Pierre Barbéris : Le père Goriot de Balzac , Librairie larousse , Paris , 1972, p 15.
114- jean pouillon: Temps et roman, p 20.
115- Michel Butor : Essais sur le roman , Gallimard , Paris , 1964, p197.
١١٦ـ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ٣٢ .
117- Guyon Rossum : Critique du Roman , 129. p Gallimard , Paris ,1970 ,
١١٨ـ حسن بحراوي: م.س ، ص ٣٠ .
١١٩ـ وراين ويليك: نظرية الأدب تر. محيي الدين صبحي، سوريا، ١٩٧٢، ص ٢٨٨ .
١20- Jean weisgerber : L'espase Romanesque , p 227.

❑❑

هاجس صراع السرد
بين الأبطال المثقفين

محمد غازي التدمري

ثمة محاولات قصصية ماتعة وجادة لسبب ما لا تأخذ حقها من الإشارة والدراسة، مع أنها لابد أن تخلف في ذهن قارئها انطباعاً يشير إلى أنها محاولة ناضجة ملكت أدواتها، وأشارت إلى تقاناتها، ودلت إلى أن صاحبها اشتغل على قص فني حمل شيئاً كثيراً من الوعي المتزن والنضج القصصي الفني.

من هذا المنطلق تبرز مجموعة القاص [محمد أبو حمود] (١) [قبعة زرقاء] الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق عام ١٩٩٥ من المحاولات القصصية الجادة التي أفرزها عقد تسعينات القرن الماضي، لما حملته من تقانة قصصية قدمت مشروعها ضمن حالات الصراع المشهدي القائم بين طرفين متناقضين، يقف كل منهما على حدود المواجهة متذرعاً بفرضية حق الفوز والانتصار، بعيداً عن ميزان الحق، وقوس العدالة، وقد نهضت بمعمار الصراع لغة قصصية شفافة، تشير وتدل، دون أن تدفعك إلى الغوص في متاهات ضبابية مغلقة الأطراف.

ومع أن المجموعة ضمت ثماني عشرة قصة، فإنها في إطارها العام لم تبتعد عن بنية الصراع المشهدي المرموز الذي غالباً ما كان يتبناه البطل المثقف الذي يجد في قيادة الصراع متعة داخلية تتلبسه في معظم الحالات التي يقف فيها وجهاً لوجه أمام متحديه.

ففي قصة [قبعة زرقاء] ص ٥ والتي حملت عنوان المجموعة، ينهض صراع قائم على ركائز الرمز الذي يتكشف عن قيم يظنها القارئ في البداية قيماً وطنية، لكن سرعان ما تبدو لعبة من اللعب التي تمارس في الاجتماعات والندوات الرسمية، حيث يقدم القاص مضمون فكرته بقالب رمزي ساخر، تلخصه الحالة غير الافتراضية التي وضعت البطل المثقف أمام مهمة وطنية تتلخص بأن يعد كلمة مناسبة يلقيها في الاحتفال المزمع إقامته في صالة الهيئة المحلية والذي سيحضره [مستر ديفيد جونز] الذي يزور القرية بهدف الاطلاع على معالمها السياحية، ((وذلك ضمن جولة عامة يقوم فيها بالمنطقة على رأس وفد من لجنة السياحة الدولية المنبثقة عن الهيئة الاستطلاعية السياسية المشكلة بقرار من مجلس الأمن رقم /٥٧٥/ وبناء على اقتراح مدروس من الجهات المعنية، تقرر تكليفهم بإلقاء خطاب في الاحتفال المزمع إقامته في صالة الهيئة المحلية، وذلك في الساعة الرابعة والنصف عصر الاثنين القادم)) ص ٦، وبعد أن يعد الكلمة الطنانة الرنانة، ويتدرب على إلقائها أمام زوجته وأولاده، ويحضر في الموعد المحدد، يفاجأ بأنه والكلمة مجرد شكل خارجي، ولا هدف أو مهمة له سوى أن يقف على المنصة أمام المسؤولين صامتاً، أما الكلمة فقد أعدت مع ترجمتها بشكل مسبق وموجودة على جهاز التسجيل، ويتأكد من ذلك كله عندما يقف ليلقي كلمته.

((جاء يوم الاثنين، وأنا متدثر بأرق جندي يعرف ساعة الصفر وهو منتظر إياها وإصبعه على الزناد.

صالة الهيئة المحلية امتلأت بناس القرية قبل الموعد بأكثر من ساعة، وتركت الصفوف الأولى ذات الكراسي المتميزة للوفد ومن معه، كان الحرص جلياً على أن يبدأ الاحتفال في الوقت المحدد لكن وصول الوفد تأخر، وقبل

فيما بعد أن ذلك عائد لوليمة غداء هامة أقيمت على شرف الوفد، غفا على إثرها بعض المرافقين.

كنت متجها إلى معقد أشيرَ به إليّ عندما استوقفني أحد الشرطيين اللذين سبق أن سلماني الكتاب الرسمي بتكليفي بإلقاء الكلمة، انتحى الشرطي بي جانبا ولفت انتباهي لون قبعته الأزرق، كلون القبعات التي يرتديها جنود الأمم المتحدة.

بعد التحية والسلام قال لي بابتسامة وأدب جمّ، وهو يناولني ورقة مطوية: هاك الكلمة التي ستلقيها اليوم يا أستاذ صالح!! لم أصدق ما سمعت أول الأمر، كرر كلماته بالابتسامة نفسها، وبأدب جمّ حاولت الاعتراض، أفهمني أن الاعتراض غير جائز تحت هذه الظروف، وقد يُفسر تفسيرات ليست في صالحي، ولا صالح قريتي.

تناولت الورقة متلكئا، متململا، قلت وأنا أفتح الورقة المطوية:

سأحاول قراءتها مسبقا كي تكون القراءة واضحة، وكي لا أقع في أخطاء ليست لطيفة في هذا المقام.

قال الشرطي بالابتسامة نفسها والأدب الجمّ: لا عليك يا أستاذ صالح لن نزعجك بقراءتها، لا حاجة لذلك، عندما تقف على المنصة أمام (المايكروفون) سيكون إلى جانبك مترجم، سيضغط على (زر) المسجلة الموجودة على الطاولة، وبعدها سيكون كل شيء على ما يرام، المجلس السياحي قرر رأفة بأعصابك ألا يُتعبك حتى في القراءة، المسجلة (الستريو) ستلقي كلمتك)) ص ٨.

والمضحك في هذه المسرحية الهزلية أن البطل يقوم بأداء حركات إيمائية تشعر الحضور بأنه يقول شيئا ما: ((وقفت أمام (المايكروفون) بجانب المترجم، وسارت الأمور حسب ما هو مرسوم تماما، بدأت الكلمة، ولم أسمع الكلمات بوضوح، كأن ثمة طنين، وشبه غياب لبعض الحواس، سمعت ما يشبه تصفيقا حارا طويلا)) ص ١٠.

وتأتي خاتمة القصة المرمزة حالة من الإدهاش القائم والأمر الذي لم يصب البطل نفسه، ولا الحضور جميعهم، ولا من كلفه بتلك المهمة فحسب، وإنما بالإضافة إلى هؤلاء جميعهم تصيب القارئ الذي يجد نفسه أمام قفلة قصصية تتداح رموزها دلائل تشير إلى أمراض اجتماعية كثيرة: ((حسبت أن خطابي انتهى، غادرت المنصة، كنت أنزل الدرجات القليلة عندما اكتشفت خطئي، وأن الخطاب لم ينته، تابعت نزولي بشكل آلي، عادت إليّ حاسة السمع بشكل مفاجئ، توقفت مسمرا دهشا، كنت أسمع صوتي، تابعت ابتعادي عن المنصة بشكل آليّ، لا إرادي، تاركا صوتي هناك يلعلع بكلمات لا أفهمها!!)) ص ١٠.

وإذا كان الكاتب في هذا النص أراد أن يومئ إلى حقيقة ضعف الفرد، واختلال المعادلة بينه وبين العالم، فما هذا سوى كشف أولي بسيط لتجليات أخرى أكثر تنوعا وتعقيدا لمعادلة [الفرد/السلطة] أو [الفرد/العالم] ولعله قد اختار لمعظم نصوصه أنموذج الفرد المثقف الواعي، الوطني، الغيور، لأسباب عدة يمكن الإشارة إلى أهمها:

١ ــ الفرد البطل قريب من الكاتب، ونابع منه، وبذا يحقق معادلة الكتابة: الصدق والعاطفة.

٢ ــ إن تجليات الأحداث الجليلة في مرآة المثقف الواعي تكون في العادة أوضح، أكثر حساسية منها لدى الشخصيات البسيطة المسطحة.

٣ ــ إن الكاتب يريد أن يرصد الخط البياني الذي يعلو ويهبط لمواقف هذه الشريحة من المجتمع، وأعني شريحة المثقفين)). ص ٢.

هذا ما يؤكد على أن الشغل القصصي في هذه القصة جاء متكاملا مؤديا لأغراضه التي واجه بها الكاتب الواقع المتناقض بإفرازاته الافتراضية وغير الافتراضية، الواقعية وغير الواقعية، استطاعت بتقانة ما سبر الواقع، ورسم حدوده ضمن مناخ قصصي اندغم فيه الفني الإبداعي مع الإنساني الآدمي، وهذه الرؤية لم تقتصر على تلك القصة بالذات، بل انسحبت على مجمل قصص المجموعة التي تميزت بالتركيز في التعبير، والعمق في السبر الداخلي لعوالم الشخصيات، واختيار موفق في اللغة المرمزة القادرة على سبر المناخ الاجتماعي لزمن معين، ولعل أهم صفة لأبطال هذه القصص ذلك الوعي الفكري والثقافي، وهم

يواجهون المتناقضين على مساحة الصراع، مما شكل الهاجس الأهم في بناء قصص متجددة معنية في اختيار المشهد وتوصيفه، وبالتالي رسم أبعاده، وتحديد مفرزاته ضمن إطار الرمز الشفاف المحمول على أنساق الجمل القصصية المركزة التي أعطت لمدلولها فرصة الإشارة إلى جماليات البناء القصصي الذي أفصح عن معادلة فنية منسجمة مع بُعدها الإنساني والفني، والمندغمة مع الأهداف الوجدانية التي تبكت مواجع الإنسان، وهو في حالة صدام مع الواقع المأساوي بمفرزاته.

هذه الهواجس جميعها نراها واضحة في قصة [يوم أفسدت عليهم اللعبة] ص ٦٣ حيث يفاجئنا الاستهلال الفلسفي الذي يتولى مهام السرد فيه ضمير المتكلم الذي يقف موقفاً معادياً من عالم الكبار القائم على الغدر والسلبيات بالوقت الذي يمدح فيه عالم الطفولة الذي يجسده صاحب الضمير باسترجاع تذكري يعيده إلى يوم من أيام الطفولة، يوم سرقت منه كرته لتتقاذفها أقدام الكبار غير عابئين بصياح الطفل وبكائه، وهم في كل مرة يركلون بها كرته إنما يركلون قلبه المحطم الذي لا يملك إلا النظر إليها مقهوراً ضعيفاً، ((كانوا يلعبون بكرتي، كرتي التي انتزعوها غدراً وغطرسة، بكيت، صرخت، لم يأبه بي أحد، حاولت الاقتراب منها مراراً، لكن في كل مرة كان أحدهم يكشر بطريقة كافية لإخافتي وإحجامي عن الاستمرار في الاقتراب.

مرة ونتيجة نوبة بكاء أفقدتني السيطرة على أعصابي، تقدمت داخل الملعب، صوب كرتي، كرتي التي كانت تتقاذفها أرجلهم، لطمني واحد، دفعني بازدراء خارج الملعب، ثم تابع اللعب مع زملائه بصلف وعنجهية.

كانت تلك كرتي العزيزة، وكانت أرجلهم تعبث بها، تركلها، وتركل قلبي معها دون أن أملك إلا النظر إليها مقهوراً، كليم الأحلام)) ص ٦٤.

ومع ذلك فإن الطفل لم ييئس، بل لجأ إلى أسلوب لا يقلّ عدوانية، أنهى به المأساة، وأفسد عليهم اللعبة، حيث اندفع إلى الملعب وهجم على الكرة ثم أمسكها كفارس وغرز سكينته فيها فاستحالت قطعة لينة من الجلد: ((احتل الرمادي المشوش مقلتي، لا أدري كيف صافحت سكين صغيرة يدي في جيبي، فانتفض في أعماقي عنفوان القوة، واعتزاز الثقة.

واشتعلت، اندفعت إلى الملعب، هجمت على الكرة، أمسكتها، وكفارس امتشق حسامه، غرزت سكيني فيها، فاستحالت قطعة لينة من الجلد)) ص ٦٥.

أما النتيجة ((أنتم، لا شك، تعرفون ما حدث، وما كنت متيقناً منه انقلب جسدي مساحة زرعوا فيها كل ما يملكون من حنق وحقد ووحشية، صدقوني إنني قاومت ما استطعت، انبجس الأحمر القاني من فمي وأنفي ورأسي، ومن مواضع أخرى في جسدي، استمروا في ركلي ورفسي وضربي، وأنا أتقلب على الأرض، يخدرني شعور غريب، تركوني عندما اعتقدوا أنني فقدت القدرة على الحركة والوعي والوقوف.

كل شيء كان أمامي غائما، لطمت ما بقي من قواي، استجمعتها، حاولت النهوض، نجحت، لكن بشق النفس.

صدقوني أني كنت سعيداً بشكل ما، وأني شعرت بفرح أبيض طاغ يمسح آلامي ويبلسم أوجاعي، نظرت إليهم، ابتسمت بشفتي المتورمتين وسط استغرابهم وذهولهم، شعرت بالاعتزاز والزهو، لقد أفسدت عليهم اللعبة!)) ص ٦٥.

لقد حملت القصة مرموزها من خلال ما طرحته من أفكار أشعلت الخيال واندغمت في معطياته لتشكل صوتاً داخلياً أسهم بشكل مباشر في تحريك الدوافع الداخلية في ذات البطل وهو يستعيد صور طفولته اليائسة، هذه الاستعادة الموظفة بشكل فني وتقني كانت من معمار القصة وهي تشير إلى جانب آخر من جوانب الصراع القائم بين المتناقضين، وهو صراع استذكاري ذهني بين الطفولة الشقية، والرجولة الفتية في عوالم اللهو العابث الذي نهض به ضمير المتكلم الذي يعود مرة أخرى ليقوم بمهمة السرد.

في قصة [أوراق أبي يوسف] ص ٣٢. ينتقل السرد إلى مستوى آخر، حيث يتوقف السارد أمام محطات تاريخية وإنسانية ذات صلة بالمكان والواقع المندغمين في وحدة القص القائم على لغة قصصية كشفت بؤرة الصراع بين

المتناقضين في مختلف أمور الحياة وقضاياها، حتى كاد شكل الصراع أن يكون واحداً، حاداً وقوياً، ولذلك لم يكن انتصار الخير سوى موقف إنساني قيمي، ولاسيما عندما تضعنا القصة أمام المستوى الأخير من الصراع الذي يمثل هالةً قيميةً مهمةً، تؤطر ما يمكن أن تفرزه العولمة من خيارات لا تمت للواقع بصلة ما، ولذلك دفع القاص ببطله إلى قمة المواجهة: ((أيها الشاب، أيها الجيل المنطلق، يا جيل المحبة والموسيقى، بعد قليل سيصدح رمز الشباب العصري، مطرب الانطلاق والفرفشة والانفتاح [مايكل دياب] في صالة [عالم النجوم] وسيتم توزيع هدايا على الحضور من شركات [كوكا كولا] و[مالبورو]، وسيقوم بتوزيع الهدايا (مارادونا) نجم العالم، نعم، مايكل ومارادونا في وقت واحد، في (عالم النجوم) وسيدخل من يصل أولاً بالمجان، تغيرت خارطة الساحة في الحال)) ص ٤١ على الرغم من أن النص مفتوح على قيمه وأبعاده التي تريد أن تأخذ الناس من واقعهم وتراثهم وموروثاتهم إلى عوالم جديدة تقدمها العولمة والغزو الثقافي في طبقٍ من الدسم الذي لا يخلو من السمّ الزعاف، فإن القص أراد أن يلعب لعبته الفنية القائمة على تشكيل ما يشبه الصدمة في نهاية القصة، هذه الصدمة وإن جاءت مغايرة لمستويات السرد ومخالفة لما بدأت به القصة وما يجب أن تنتهي، يفاجئك القاص بتحويل مسار القصة إلى مواقف غير متوقعة، ولاسيما في هذه القصة المفتوحة على صراع واضح ومحدد: ((تحرّك من كان موجوداً بنوع من الهرولة صوب صالة [النجوم].

هدأت الساحة هدوء يباب.

بقي ضجيج [أبو يوسف] الصامت، وصخب دمه وحيدين.

هُويْنا سار الحصان بأبي يوسف، تسارعت أقدامه، تسارعت، تسارعت، ثم انطلق الحصان كبرق عاصفة.

بضعة أشخاص من لمحوه مصادفة.

قال واحد: إنه اتجه شرقاً.

قال ثان: غرباً.

قال ثالث: شمالاً.

وقال رابع: جنوباً.

وآخر قال: إنه انطلق إلى جهة غير الجهات)) ص ٤١.

لقد حملت القصة صراعاتها الخارجية والداخلية، معتمدة على الصدمة الإدهاشية التي كانت تشكل جزءاً من شغل القاص، حيث تتكرر هذه الصدمة في خاتمة قصة [الذيل] ص ٥١ حيث يستيقظ بطل القصة ليجد أن ذيلاً ظهر في مؤخرته مما يسبب له ألماً داخلياً دفعه إلى زيارة شيخ القرية من أجل علاجه بدواء خاص سيركبه له بنفسه، إضافة إلى التمائم والقراءات الدينية التي أثبتت فعاليتها مع الأمراض جميعها، وداوم بطل القصة على زيارة الشيخ سبعة أيام تداوى خلالها على يده وبطريقته، دون أن ينسى أن يحضر للشيخ ما يرضيه يومياً، ولكن كانت النتيجة أنه وفي ((آخر ليلة من ليالي الأسبوع، نام الرجل يسكنه خدر مزركش بالحلم والأمل باختفاء الذيل.

عندما استيقظ أبو عبد المالك صباح اليوم التالي، مدّ يده ليجد أن ذيلاً ثانياً قد برز في مؤخرته)) ص ٥٢.

مثل هذه القفلة القصصية، الصدمة نجدها أيضاً في قصة [حكاية قرية المنتظرة] ص ٥٥. وهي تصور مأساة الشيخ محمود الذي يأتيه في المنام أحد الأولياء الصالحين ليخبره بأن خلاص أهل القرية ستنتهي يوم تلد زوجة المختار غلاماً سيكون له شأن عظيم في حياتهم، وعلى يديه سيتم القضاء على الوحش الذي يفتك بأمنهم وسلامهم، وبعد أن ترتفع وتيرة السرد من خلال أنساق القصة التي نهضت على أربع ركائز بنيوية هي:

١ ــ الشيخ والحلم وتجسيد الأمل بالقضاء على الوحش: ((يا أهالي قريتنا الكرام، لقد جاءني في (المنام) أحد الأولياء الصالحين، كان يرتدي جلباباً أبيض ناصعاً كالثلج، ووجهه الكريم يشع ضياءً ساحراً كالبدر في ليلة تمامه، لن أطيل عليكم ــ يا سادة يا كرام ــ بهذه التفاصيل؛ بل سأنقل لكم بالتمام والكمال ما حدثني به هذا الولي الصالح، قال لي: يا شيخ قرية [المنتظرة]، بلّغ الأهالي أن خلاصهم قد اقترب، فامرأة المختار ستلد غلاماً يكون له شأن في حياتهم، ويتم على يده القضاء على الوحش الذي يفتك بأمنهم وسلامهم)) ص ٥٦.

٢ ــ الرحلة، التي هي رحلة انتظار زوجة

المختار التي تحمل المنتظر الذي جاء ميتاً: ((بطن زوجة المختار يرتفع بالتدريج، كانت تزحف، الأمل كان ينمو بشكل موازٍ رحلة الانتظار كانت تزحف كسلحفاة متخمة.

أشكال الانتظار الملون يدّخرها الجميع،

عندما جاء (المنتظر) جاء بشكل قاس، جاء م.. ي.. ت.. ا)).

٣ ــ الشيخ ثانية وهو يدعو إلى عدم القنوط من رحمة الله، والذي يلعب مع أهالي القرية لعبة الحلم والأمل: ((يا أخوتي الكرام، أيها الوجهاء والرجال، رغم أن أوجاعنا قد أصبحت صعبة التحمّل، لكن علينا ألا نقنط من رحمة الله تعالى، فهو جلّ وعلا لا ينسى عباده الصالحين، فقد عاد إليّ الوليُّ الكريم الذي كنت قد حدّثتكم عنه.. كانت الابتسامة تعلو لحيته الوضاء، قال لي: لا تقلقوا يا أهالي قرية المنتظرة، لقد بشرتكم بغلام تلده زوجة المختار، يكون مخلّصكم، وأنا لم أحدد أيّ غلام، لم أقل أن الغلام هو الغلام الأول، لكنني أقول لكم اليوم إن الغلام القادم هو الذي سيقضي على الوحش)) ص ٢٥٨.

٤ ــ النهاية التي ليست نهاية ((مرّت الفصول بالتتابع، انتظر أهالي قرية المنتظرة كنزهم، جهزوا له اللافتات وأقواس النصر، ونصباً تذكارية،

في الصّباح، أفاقوا على خبر صعب مكسوٍّ بالتفجُّع: اختار الوحش زوجة المختار ضحية له في الليلة الفائتة)) ص٦٠.

مثل هذه النهايات المفجعة، سواء أكانت منسجمة مع سياقات النص أم نافرة عنه، تشكل أسلوباً فنياً، إن نجح الكاتب في توظيفه يضفي على القص جمالاً لا يأتي من فنية كتابته أو توظيفه فحسب، وإنما بما يمكن أن تخلفه مثل هذه النهايات الاستفزازية في ذات القارئ نفسه.

من هذا المنطلق فإن القاص [محمد أبو حمود] راهن كثيراً على هذا الأسلوب في نهايات قصصه، وقد كسب الرهان وقدّم مجموعة من القصص التي حملت أبعادها وتقنياتها وصراعها بين المتناقضين، في كثير من الأشكال والصيغ التي انسجمت مع وقعها وواقعها لتشكل تجربة قصصية واعية، أهمّ صفة لها: اشتغالها على حبكتها التي قدمت أنموذجات لتجربة قاص متمكن من نفسه وأدائه ضمن محاور وأفكار الصراع المندمج بروح الواقع الإنساني والثقافي والفني.

الهوامش:

١ ــ محمد أبو حمود، قاص من مدينة مصياف، صدر له ١ ــ قبة زرقاء ٢ ــ ثم أغلق الباب.

٢ ــ انظر *الموقف الأدبي*، اتحاد الكتاب العرب العدد: ٣١٥ تموز ١٩٩٧.

□□

المعري بوصفه مشروعاً ثقافياً

د. محمد إسماعيل بصل

سعى النهضويون والثوريون والسلفيون والأصوليون، وجاء من بعدهم وعبرهم الماركسيون والبنيويون والحداثيون وما بعد الحداثيين، لقد سعوا جميعاً للبحث عن فكر عربي حر يخرج هذه الذات العربية من عنق الزجاجة، ويريحها من تناقضاتها وضعفها ودونيّتها، ويجعلها في مصاف الذوات الأخر، وكأنه مكتوب على هذه الذات أن تبقى إلى نهاية الدهر رهينة الجدالات والنزاعات والنقائض.

وبعيداً عن تلك النزاعات الفلسفية المعاصرة التي ما أنتجت غير السذاجة عبر إطلاق مصطلحات ومفهومات ما أنزل الله بها من سلطان، كالاستشراق، والاستغراب، وشقاء الوعي، والجوانية، وسقوط الغرب. بعيداً عن هذه الهيمنة الفكرية الغربية على مفهوماتنا ومصطلحاتنا، ومن دون أن يتهم أحد أحداً بأيديولوجيته المستوردة، ومن دون أن يرد أحد على أحد بأنه سلفي، وحتى لا يتهافت الخطاب الفكري ويحط من شأن الذات التي من أجلها يعمل.. من دون ذلك كله نقول: هذه بضاعتنا فأين موازيننا وأين مكاييلنا، أين قوالبنا، فإن البضاعة لا تنتج دون أن يكون لها موازين وقوالب ومقاييس وإذا كنا قد أضعنا تلك القوالب؛ فإن البحث عنها أجدى من البحث عن غيرها... ولعل البحث عنها قد يوصل، وهو سيوصل بالتأكيد إلى حوار الآخر.. وهل كان المعري غير هذا المثقف العربي الذي أنتج خطاباً عربياً أصيلاً بالرغم من كل ما أحاط به من ظروف، وجال في خاطره من أفكار الآخرين ولغاتهم إنه مشروع ثقافي بامتياز.

عندما أعددت أول بحث عن شيخ المعرة أحمد بن عبد الله سليمان التنوخي المعري في عام ١٩٧٧ لم أكن أعرف عن أبي العلاء أكثر من قوله:

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد...

وقوله:

وإني وإن كنت الأخير زمانه

لآت بما لم تستطعه الأوائل

ووقفت وقتئذ بين يدي أستاذ جليل ظننته سيسألني عن عبقرية المعري اللغوية وكنت مستعداً لأقول له إن المعري في اللغة بحر لا ساحل له، وإنه يكاد يعرف ألفاظ العربية لفظاً تلو الآخر، ويتقن النحو والصرف والعروض كما لم يتقنها أي لغوي فذ جاء قبله أو بعده، وحسبت أنه سيسألني عن شعرية أبي العلاء أو فلسفته، وكانت الإجابة حاضرة في خاطري، فمن لا يعرف أن المعري هو شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، ولو سألني عن بيئته، فمن اسمه ستتداح رائحة معرة النعمان التي قال ياقوت عنها إنها مدينة كبيرة قديمة مشهورة بين حلب وحماة، وكانت من ثغور الشام التي تسمى العواصم سماها بها هارون الرشيد لعصمتها ما دونها من بلاد الإسلام من العدو. إنها مدينة التين والزيتون واللوز والعنب والفستق، وكان بمقدوري حينئذ أن أذكر له كل ما قاله ابن حوقل عن هذه المدينة كثيرة الخير، وما قاله ناصر خسرو العلوي وابن جبير وابن الوردي والاصطخري والقفطي.. وغيرهم كثر ولكن

أستاذي الفاضل رحمه الله؛ ترك اللغة والشعر والأدب والقصة والمسرحية والفن والفلسفة، وباغتني بسؤال لا شريك له يريدني أن أجيب عنه برد واحد لا شريك له.

قطب الأستاذ حاجبيه وأسند على الطاولة ذراعيه وأسدل نظارته على عينيه وقال: كيف وجدت أبا العلاء المعري أكافر هو أم مؤمن؟ في الحقيقة لم أفهم هذا السؤال في تلك السنة، وكان من الصعب علي أن أقدم لغة واصفة تنقذني من معيارية هذا السؤال وسلطته، وتبين لي فيما بعد أن سؤال الأستاذ الجليل لم يكن إرهابيا بقدر ما كان تحريضيا.

وعبر هذه المساحة الضيقة لهذه الثنائية المتناقضة كان عليك أن تبحث عن أبي العلاء المعري، عن هذا العبقري الذي نهل العلوم على اختلاف مشاربها فصار ذاك الرجل العبقري الذي اختلف حوله مثقفو زمانه وما يزال يختلف حوله مثقفو الأزمنة المتتالية وكما كان المعري نفسه يعد مشروعا ثقافيا عربيا متكاملاً من حيث قلقه وحيرته وشكه وفلسفته وفقهه وحريته وعزلته ومرونته وثورته، فإنه حري بنا أن نلتف حوله ونغذي عقولنا وقلوبنا من علمه ومعرفته. وسواء أعده فريق من الكافرين أم أعده فريق آخر من الأولياء الصالحين، فإن الأمر المهم في هذه الحيرة هو أن نكون حراصاً أشد الحرص على قراءة أبي العلاء قراءة موضوعية مسؤولة بعيدة عن التهويمات والظنون والهواجس والانفعالات والانطباعات والأيديولوجيات.

إنها قراءة واعية ترتقي إلى مستوى النص لتفتحه عبر الأزمنة والأمكنة، فالمعري ليس رهين المحبسين، بل إنه نجم مشع على الضفتين وإنه لقادر كل القدرة أن يشيد بعد نحو ألف سنة على وفاته ــ حواراً نديا بين الشرق والغرب.

يقول طه حسين: إن أبا العلاء هو الأديب العربي الخصب الذي يستطيع المثقف الحديث أن يفرغ له فيجد عنده غذاء العقل والقلب وما يزال المثقفون الذين أدركوا أوائل هذا القرن وهم يذوقون الأدب العربي ويقبلون عليه يذكرون ظهور رسالة الغفران وتلخيص المنفلوطي، /رحمه الله/ لها في بعض الصحف السيارة إلا أن الدراسات التي كثرت في الشرق والغرب لأبي العلاء وآثاره كانت إلى الآن مضطربة مختلطة ينقصها النظام والوضوح لأنها لم تكن تعتمد على أساس متين من هذا النشر العلمي المنظم الذي يجب أن يسبق كل بحث دقيق يعتمد على التعميق والاستقصاء.

ويذكر محمود عباس العقاد أنه قيل "إن بعض المكتبات الإيطالية أهابت بالأدباء من العرب أن يوافوها باسم الأديب الذي تجتمع فيه خصائص العبقرية العربية، فأجمعت الآراء على أنه هو أبو العلاء... وقواعد الانتخاب ليست بمقطع الرأي في مزايا الفنون والآداب، ولكننا نراها في هذه الفتوى قد حكمت بالصواب وأجابت أحسن الجواب... إذ الحقيقة أن حكيم المعرة خير من يمثل الذهن العربي غير تمثيل /الطبيعة العملية/ التي يرشح فيها أبو الطيب للمكان الأول بين شعراء الضاد وأبو العلاء هو الذي يمثل الذهن العربي في تفكيره وفي مقاييسه وفي نظرته إلى الدنيا، دون سائر المفكرين من الشعراء"

وما تزال ساحة المعري المعرفية حتى يوم الناس هذا أشبه بحقل ألغام أو قل حقل ألغاز وكل من خاض غماره من الباحثين والدارسين قدامى ومحدثين يدرك تماماً هذا الجو من الأسرار والألغاز الذي عرف المعري به حتى تحول في نظر بعضهم وكأنه بعض الخوارق والأعاجيب، ويكفي أن نذكر هاهنا بما قاله أبو منصور الثعالبي في /تتمة اليتيمة/ والخطيب البغدادي في /تاريخ مدينة السلام/ والباخرزي في دمية القصر والسمعاني في /الأنساب/ وابن الأنباري في /نزهة الألباب/ وابن الجوزي في /المنتظم في أخبار الأمم/ والقفطي في /إنباه الرواة على أنباه النحاة/ وما قاله ياقوت الحموي في /إرشاد الأديب إلى معرفة الأديب/ ولقد جمعت هذه التراجم كلها في عمل ضخم أشرف على تنفيذه طه حسين، وصدر عن الدار القومية للطباعة والنشر في القاهرة سنة ١٩٦٥ يستطيع الباحث أن يقف على معظم ما قاله مريدو المعري وحساده وهذا التعريف على أهميته فإنه يبقى في إطار الأخبار والإخبار، ويندرج في سياق التاريخ والتأريخ ونحن في أشد الحاجة اليوم لتعرف أبي العلاء من خلال نصوصه أو لنقل خفايا نصوصه لنقف عندئذ عند أصالة هذا العالم الذي بز علماء الدنيا شرقاً وغرباً وإذا

كان المعري شاعراً وأديباً وحكيماً وفيلسوفاً ومترجماً ومؤرخاً وجغرافياً.. فإنه ــ برأينا ــ لغوي، قبل ذلك كله، ولعله أفضل من لعب الحياة لغوياً، فمن أصوات ألفاظه التي لا يحدها معجم، تتداح الدلالات التي لا تحدها بينات ولا أزمنة "إن لغتنا هي أبلغ مظهر لتجلي عبقرية أمتنا هي مستودع لتراثنا فما لنا إلا أن نعود ونحياها عن وعي حتى نبلغ ما بلغه أجدادنا من سؤدد وعزة إن مثّل كل كلمات لغتنا كمثل البذرة من النبات، يضمر فيها المعنى ضمور الحياة في البذرة فليس للذهن إلا أن يتمثلها حتى يصبح الخيال من استجلائه معناها بمثابة الموسم عن استجلائه كوامن الحياة(٣) لقد أشبع الدارسون القدامى المعري بحثاً وتمحيصاً ولم يتركوا أي جانب من الجوانب المتعددة المتباينة التي كان لها أثر يذكر على ثقافة المعري، فلقد تكلموا على ولادة المعري، ونشأته ومرضه وفقد بصره، وتتلمذ على يد أبيه وغيره من تلامذة ابن خالويه، وعن ترحاله إلى طرابلس واللاذقية والشام وما جرى له من قصص معظمها يندرج في سياق القص التخييلي وذكروا كثيراً إطلاعه على علوم الأقدمين من عرب وغير عرب، وتطرق الباحثون مرات عديدة إلى أثر العلوم اليونانية في ثقافة المعري، وتعلمه المسيحية واليهودية... وبالرغم من أن تلك الموضوعات التي نالت حظاً وافياً من الدرس والبحث ــ ملأت الأزمنة وما يزال الناس مشغولين بها حتى يومنا هذا، فإن قلة قليلة من الباحثين قدامى ومحدثين عرب ومستشرقين، هي التي أولت اللغة عناية خاصة بالرغم من أن القوم متفقون على ثقافة المعري في النحو والصرف والعروض حتى قيل فيه/ الشيخ بالنحو أعلم من سيبويه، وباللغة من الخليل، وليس عبثاً أنه كان ينظر إلى مسائل هذا العلم ورجاله نظرة ازدراء ومقت وسخريته من بعض النحاة واللغويين في شعره خير دليل على أن المعري كان يتأمل اللغة في كليتها وينأى بنفسه عن الدخول في خلافات صغيرة يطلق عليها الأباطيل والتي لم تعد على أصحابها بغير الخسيس.

إن فكر أبي العلاء مخبوء في تعقيد لغته "وكان يتكلف الغريب ويتعمده ليصد عامة الناس وجهالهم، سواء في ذلك العلماء وغير العلماء عن قراءته والظهور على ما فيه، وكأن أبا العلاء كان يكتب لهذا العصر الحديث الذي نحن فيه وللعصور التي ستليه، وكأنه يخشى على آثاره الأدبية أن يفهمها أهل زمانه فيفسدوها ويشوهوها ويحولوا بيننا وبين فهمها وكأنه إنما أقام من الغريب وقواعد النحو والصرف والعروض والقافية طلاسم وأرصاداً شغل بها أهل عصره عن هذا الكنز حتى لا يصلوا إليه وحتى تسلم لنا نحن خلاصته فهل نحن جديرون بهذه الخلاصة التي وصلت إلينا وهل نحن قادرون على استكشاف كنهها وتلمس فكر الرجل من خلالها، وهل باستطاعتنا تبني هذا الفكر ونقله وتشييد حوار حضاري مع الآخر، وهذا الآخر الذي يصر وعبر الأزمنة على اتهامنا بالجهل والانغلاق والإرهاب فلنعتل شرفة أبي العلاء وننشد:

والعقل كالبحر ما غيضت غواربه

شيئاً ومنه بنو الأيام تغترفُ

الفكر حبل متى يُمسك على طرف

منه يَنُط بالثريّا ذلك الطرف

تلاف أمرك من قبل التلاف به

فغاية الناس في دنياهم التلف

لولا حذاري أن الله يسألني

عما فعلت لقلت عندي الكلف

إننا ونحن على عتبة قرن جديد نعيش أفراداً ومؤسسات متعلمين ومثقفين وأناساً عاديين ــ أعتى أنواع الاغتراب، ولعل الخطاب الثقافي الراهن، أو لنقل الخطابات المتعددة والمتباينة تساهم بتحديد ملامح هذا الاغتراب من خلال تغييبها أية علاقة بين الفكر والواقع... فما من أمة تسطع حضارتها إلا بسطوع ثقافتها، وعندما تتعثر ثقافة أمة، فإن حضارة هذه الأمة لا ريب متعثرة، ويتأتى بعض هذا التعثر من

تلك القطيعة التي ضربها مثقفو الأيام الراهنة على مناهل المعرفة وتعلقهم غير المنضبط بكل التيارات الغربية سواء أكانت تلك التيارات ناجزة في دول المنشأ أم كانت غير محققة في منشئها ولعلنا نحتاج اليوم للتذكير بمضمون مصطلح المثقف في أيامنا العربية السالفة، فالمصطلح كان يطلق على الفقيه والفيلسوف والنحوي والأديب وعالم الكلام ويتميز المثقف وقتئذ بعلاقة مباشرة ومتصلة بالواقع التاريخي المعيش عبر انسجام وتناغم بين ما يسعى إليه المثقف وبين ما هو الواقع، وفي هذا السياق ينهض المعري شامخاً في فضاء حياتنا الثقافية... ليدعونا عبر ما قدمه في نصوصه الخالدة المتجددة أبداً إلى القراءة بوصفها فعلاً إبداعياً قادراً على تعرف أعماق اللغة وأغوارها ليس من أجل الوصول إلى الحقائق، بل من أجل تفعيل دور العقل وتنشيط الحوار العلمي الموضوعي الذي يساهم في تقديم لغة واصفة تضاف إلى لغة المعري وتوازيها، إن لم نقل تضاهيها ومن دون أن يتهمنا أحد بالسلفية يجب أن نقرأ تلك الأصول، ومن دون أن يتعامل معنا أحد كمستغربين يجب أن نستكنه الحداثة وما بعدها ومن غير أن نكون أمميين لابد من استيعاب ثقافات الأمم، هذه هي العولمة قبل أن يذاع لها صيت سيئ، وهذا هو المعري بأصالته المتجسدة في معرفته كل ضروب العلم والفنون العربية وبانفتاحه على الأمم الأخرى من خلال هذا التفجر اللغوي الذي يعد المعري خير من يهندسه في إطار الزمان والمكان ولا يحق لأحد أن يستخدم هذا المصطلح إذا لم يمتلك بعض بعض من ثقافة المعري، هذا المعري الذي ألهم الغربيين فهبوا لنجدته في تربته فهل يلهم أبناء جلدته من حفرته التي تشع فكراً وعلماً وعقلانية وتنويراً أم إننا سنبقى كعادتنا نلوذ إليه أوقات الملمات والمناسبات.

هوامش:

١ــ طه حسين، *تعريف القدماء بأبي العلاء*، الدار القومية، القاهرة، ١٩٦٥، ص، ح

٢ــ عباس محمود العقاد، *رجعة أبي العلاء*، ينظر، *تعريف القدماء بأبي العلاء*

٣ــ زكي الأرسوزي *المؤلفات الكاملة*، وردت لدى د. محمد عابد الجابري *والخطاب العربي المعاصر*، دار الطليعة بيروت ١٩٨٨، ص ١٥٦.

٤ــ طه حسين، *مقدمة الطبعة الثانية لرسالة الغفران*، وردت لدى د. أمجد الطرابلسي، *النقد واللغة في رسالة الغفران*، مطبعة الجامعة السورية، ١٩٥١، ص ٥.

** *في عام ١٩١٤ وبلادنا ما تزال ترزح تحت حكم الأتراك زارت المعرة الآنسة جان لوسي داريو معلمة الأدبيات العربية في مدارس قسطنطينة بالجزائر في صحبة الأديب الشاب آنذاك معروف الأرناؤوط ووقفت هناك على قبر أبي العلاء فإذا هو بعض حجارة متهدمة يشمئز من النظر إليها كل من له قلب وجنان فأبدت تلك الفتاة دهشتها والتفت إلى مرافقها الأديب سائلة مستنكرة أعلى هذه الصورة تكرمون شاعركم؟ لقد كنت أتخيل قبره أعظم من البانتيون مقبرة عظماء أمتنا.. وردت لدى عبد لا إله النبهان /المعري يبعث حياً/ ندوة أبي العلاء ــ ج١ ــ وزارة التعليم العالي ١٩٩٧.*

❑❑

شعر النهضة في اليمن
بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية
شعر الزبيري أنموذجاً

د. راتب سكر

١ ـ محمد محمود الزبيري بين الأدب والحياة:

ولد الشاعر الشهيد محمد محمود الزبيري في مدينة صنعاء عام ١٣٢٨هـ/ ١٩١٣م، وعاش حياة حافلة بالعطاء في مجالات ثقافية وسياسية متنوعة، حاول د. عبد العزيز المقالح أن يجمع عناصرها بقوله عنه: "ليس محمد محمود الزبيري شاعراً فحسب، ولا هو مناضل فحسب، بل هو كذلك صحفي وزعيم وطني وكاتب وشهيد"(١). كابد الزبيري في نشأته الأولى ظروف الحياة القاسية، فالفقر واليتم يحاصرانه على الرغم من انتماء أسرته إلى طبقة متوسطة "يشتغل بعض أفرادها بالقضاء أو التجارة، والجهل والتخلف يكبلان بيئته اليمنية بألف قيد وقيد. وقد أثرت مكابدته هذه في تكوينه الذي ينزع منزعاً صوفياً يعزز فيه صوت الشاعر الصادق والمناضل المتمرد غير القابل للمساومة المرتبطة بالمنافع الصغيرة، يقول عن نشأته بقلمه: "بدأت حياتي طالب علم ينحو منحى الصوفية في العزوف والروحانية، وتعمقت هذا اللون من الحياة رغم اليتم والشظف والقلة، ونعمت به كما لم أنعم بشيء آخر بعد ذلك"(٢). سافر الزبيري إلى القاهرة ليتابع تحصيله الدراسي في كلية دار العلوم، فكانت فترة إقامته في مصر مطلع الأربعينيات عاملاً من عوامل نضج وعيه السياسي الذي عبر عن نزعة عربية تحررية واضحة الصوت في قصائده التي ألقاها في تلك الفترة، ومنها قصيدته التي ألقاها في ملتقى الطلبة العرب في القاهرة عام ١٩٤٠، وقال فيها:

"بشراك يا قلمي فهذا منهل
صاف، وأنت كما علمتك صادي

هذي العروبة تلتقي فتلفها
بتحية الأحباب في الأعياد

أهلاً بروحك يا وئام ومرحباً
بك يا عروبة كلنا لك فادي"

ان من يقرأ قصائد الشاعر محمد محمود الزبيري يشعر بأهمية البيئة الزمانية والمكانية التي انبثقت فيها، فهو شاعر مرهف الإحساس بالأزمنة والأمكنة، وما تفور به من بشر وأحداث. يقول د. عبد العزيز المقالح معبراً عن ذلك: "عندما يكون الحديث عن الزبيري فإن الحديث عن عنصري الزمان والمكان لا بدّ أن يأتي بالضرورة"(٣). ومن الراجح أنّ تقدير الأهمية المذكورة يرسم أمام البحث في أدب الزبيري حدود المراحل الآتية:

أ ـ المرحلة الأولى (١٩١٣ ـ ١٩٤٨):

١ ــ النشأة الأولى في ربوع اليمن.
٢ ــ سنوات الدراسة في القاهرة.
٣ ــ العودة الأولى إلى اليمن والمشاركة في انقلاب عام ١٩٤٨.

ب ـ المرحلة الثانية (١٩٤٨ ـ ١٩٢٦) وتتضمن:

١ ـــ رحلة التشرد والغربة في (باكستان) لمدة خمس سنوات بعد فشل انقلاب ١٩٤٨.

٢ ـــ الإقامة في القاهرة بعد ثورة يوليو ١٩٥٢، وحتى ١٩٦٢.

جـــ المرحلة الثالثة:

العودة الثانية إلى اليمن بعد ثورة سبتمبر واستشهاده في ٣٠/ ٣/ ١٩٦٥.

ترتبط قصائد كل مرحلة من المراحل الثلاث السابقة، بالتاريخ الثقافي والسياسي لليمن المعاصر، وما ينبض به من ألوان وصور، وتأخذ قيمها الفنية في سياق تحولات الشعر العربي في علاقاته بالمدارس الأدبية الكبرى منطلقة من القيم الفنية الكلاسيكية الجديدة في الشعر العربي، إلى دلالات وسمات رومانسية واضحة منذ عام ١٩٤٨، تحكمها الظروف الشخصية والاجتماعية للشاعر، ومعاصرته لازدهار التيار الرومانسي في الأربعينيات والخمسينيات، ممثلاً بأبرز أعلامه في الشعر العربي. تتأسس علاقات الزبيري باتجاهي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، على أرض انكشافه الأصيل على مصالحة الشعر مع وظائفه الاجتماعية من جهة، واتصاله بفضائه الأدبي العربي من جهة أخرى، وفي ساحات هذا الانكشاف ظل اسمه أنموذجاً معبراً عن ارتباط نهضة الشعر المعاصر في اليمن بذينك الاتجاهين، بمثل قول محمد عبد الله محمد: "الزبيري بكلاسيكيته ورومانسيته الثورية"(٤).

شعر الزبيري والكلاسيكية الجديدة حتى عام ١٩٤٨:

هيمنت على الشعر العربي في اليمن حتى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، التقاليد الأدبية التي ترسخت في الأدب العربي بقيودها اللفظية والفكرية طوال العصر العثماني، حاجبة عن أبصار الشعراء العرب تفاعلهم الأصيل مع المنجز الشعري العربي في عصوره الزاهية، ومغرقة أدبهم في موضوعات سطحية لا تمسّ شغاف قلوبهم، ولا تعبر عن مطامحهم الذاتية والعامة، ومكبلة ذلك الأدب بألوان الزخرف والصنعة التي غدت غاية في ذاتها، مفتقرة إلى المضمون الفكري والوجداني الحميم والأصيل الذي أثرى الشعر في عصوره الزاهية بألق الإبداع.

تفاوتت المراحل الزمنية التي شهدت انعتاق الشعر العربي من إسار تلك القيود، وانطلاقته إلى عصر جديد، بين البلدان العربية، وإذا كان الأدب العربي في مصر ولبنان سباقاً منذ القرن التاسع عشر في هذا المضمار، فإنه في اليمن تأخر عن تحقيق هذه المهام الجليلة حتى أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين.

ترتبط نهضة الشعر العربي المعاصر في اليمن، وانطلاقته على دروب اتجاه الكلاسيكية الجديدة باسم الشاعر محمد محمود الزبيري (١٩١٣ ـــ ١٩٦٥) الذي عبر في هذه المرحلة الخطيرة من حياته عن قضايا عصره ومجتمعه بمحاكاة الأساليب الفنية للقصيدة العربية في عصورها القديمة الزاهية، تلك الأساليب التي سبقه إلى إحيائها عدد من شعراء العربية في مصر ولبنان وسورية وغيرها، وفي مقدمتهم الشعراء: محمود سامي البارودي، وأحمد شوقي، وحافظ ابراهيم، وغيرهم. كان إحياء الأساليب الفنية التي عرفها الشعر العربي في العصور الزاهية، في الكتابة عن قضايا المجتمع والحياة، بداية التمرد على القيود التي تكبل الشعر العربي منذ قرون طويلة، مرسخة تقاليد الصنعة والزخرف، حواجز تعوق تواصل الشعر مع منجزه في عصوره الزاهية طوال ستة قرون تمتد من العصر الجاهلي حتى منتصف القرن الخامس الهجري، من جهة، وتعوق انطلاقته إلى تعبيره عن بيئته في العصر الحديث، من جهة أخرى. لقد أدرك الشاعر محمد محمود الزبيري تلك المهام الإحيائية والتطويرية لشعره ووظائفها الأدبية والاجتماعية، فوصف قصائده ـــ وقصائد أقرانه ـــ في الأربعينيات من القرن العشرين بقوله: "كان عملنا يومئذ يعتبر تقدمية ونهضة، وجرأة على تطوير الأساليب القديمة في الأدب والشعر، وجرأة على الظهور، والطموح، والتبشير بوجود عصر حديث"(٥).

إن إشارة الزبيري (بضمير الجماعة ـــ نا ـــ في قوله عملنا) إلى وجود شعراء آخرين،

يشاركونه في كتابة القصائد وإلقائها على الناس، لا تقلل من أهمية ريادته ودوره الطليعي في تأسيس اتجاه الكلاسيكية الجديدة في الأدب العربي في اليمن وانطلاقته، يقول د. عبد العزيز المقالح في معرض بحثه حول تلك الأهمية: "الزبيري رائد هذا الاتجاه في شعرنا اليمني الحديث، لا ينازعه في ريادته هذه واحد من الشعراء الذين رافقوه أو الذين جاؤوا من بعده"(٦).

لقد فهم الزبيري مهمة الإحياء الأدبي فهماً عميقاً، فميزه من التقليد الخالي من جمرة الإبداع، وجوهر العلاقة الأصيلة بين الشاعر وفنه، لذلك عد التقليد شكلاً من أشكال اللصوصية، ودعا إلى وعي أدبي جديد بطبيعة الشعر ووظائفه، وقد عرض عبد الله البردوني هذا الموقف وناقشه بقوله: "لعل الأستاذ الزبيري عرف شعراء يعتمدون على التقليد الخالص، فيكتبون بغير مدادهم، وقد أشار إلى هذا في إحدى قصائده(٧):

"لا تكن في القريض لص

فإن الشعر وحي يوحى ورزق يقسم

وبيان كأنه راديون الغيب

تجلى أسراره وتترجم"

يقدم هنا النظر إلى التقليد الأدبي تعبيراً مناسباً عن توضيح مفصل دقيق من مفاصل المفارقة بين شعر النهضة بانتقاله إلى العصر الحديث في الأدب العربي، وبين الحواجز التي غيبت عنه أسرار ذينك النهضة والانتقال زمناً طويلاً، تلك الأسرار التي أدركها الزبيري وأقرانه، فأضافوا إلى القديم لوناً جديداً، وجمعوا بين إحياء القديم واستلهام الحياة المعاصرة"(٨). جاء تبلور هذا الإدراك عند كوكبة من شعراء اليمن منذ أواخر الثلاثينيات من القرن العشرين، ليحقق إنجاز مهمة جوهرية من مهام الكلاسيكية الجديدة في الأدب العربي الحديث.

عاصر الزبيري في هذه المرحلة ازدهار الاتجاه الرومانسي في الشعر العربي، فبعد شعر المهجر والمنجز الشعري والنقدي لجماعة الديوان، وقصائد أبو القاسم الشابي، ظهرت جماعة أبولو في مصر، وبرزت معها أسماء العديد من الشعراء الذين عبروا بشعرهم عن نزعة رومانسية واضحة، وفي مقدمتهم الشاعران: إبراهيم ناجي وعلي محمود طه.

واستمر صوت تلك النزعة قوياً في قصائد شعراء المهجر بعد جبران خليل جبران، وبدت نبرته بأشجانها المرتبطة بخيبات الأمل تحت ظلال الوجود الاستعماري المباشر في غير بلد عربي، مؤثرة في قصائد العديد من الشعراء، ففي سورية ـ على سبيل المثال ـ يمكن سماع ما يعبر عن تلك النزعة في قصائد خير الدين الزركلي وشفيق جبري وعلي الناصر وخليل مردم وأنور العطار وعمر أبو ريشة ونديم محمد ووصفي قرنفلي وغيرهم.

وإذا كان الزبيري وأقرانه من الشعراء في تعز وصنعاء، مثل زيد الموشكي، وأحمد محمد الشامي، وغيرهما، قد وجدوا في اتجاه الكلاسيكية الجديدة ما يناسب أغراضهم الشعرية ومراميهم الاجتماعية، فإن معاصريهم في هذه المرحلة من الشعراء في عدن ـ التي كانت مستعمرة بريطانية منذ القرن التاسع عشر ـ كانوا يعبرون عن علاقاتهم الحميمة بالنزعة الرومانسية المهيمنة في الشعر العربي تلك الأيام، فطبعت في عدن قصائد ومجموعات شعرية تنضح بالدلالات الرومانسية: موضوعاً وأسلوباً، ومن ذلك مجموعة الشاعر محمد عبده غانم "على الشاطئ المسحور" الصادرة عام ١٩٤٤، ومجموعتا الشاعر علي محمود لقمان "الوتر المغمور" الصادرة عام ١٩٤٤، و"أشجان الليل" الصادرة عام ١٩٤٥، ومجموعة الشاعر لطفي جعفر أمان "بقايا نغم" الصادرة عام ١٩٤٨.

توضح العودة إلى تلك المجموعات الشعرية تمثلها للقيم الرومانسية فنياً وفكرياً، فيقدم محمد عبده غانم في مجموعته "على الشاطئ المسحور" ـ على سبيل المثال ـ أنموذجاً للشعر العربي الذي يتمثل النزعة الرومانسية موضوعاً وأسلوباً.

فالموضوع الشعري في هذه المجموعة

يترك شعر المناسبات والنقد الاجتماعي الأثير لدى شعراء الكلاسيكية الجديدة، ويطرق أبواب التأملات الرومانسية الغنائية الصريحة بتعبيرها عن علاقة الشعر بالألم والفن، مقدما لمذهبه الفني بمقدمة تجعل إحساس القلب بالحب والجمال والتحليق في سماء الشعر من أبرز غايات قصائده، إذ يقول مقدما لها: "تمثل بعض ما قلته وأنا أحس بقلبي يخفق للحب والجمال.. قلته وأنا أحلق (أو أحاول أن أحلق) في سماء الشعر.."(٩). أما أسلوب بناء القصائد في هذه المجموعة، فنجده يحاكي في بنائه الفني ما ساد لدى شعراء الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث من تنويع القافية، واعتماد وحدة المقطع بديلاً من وحدة البيت الشعري، إذ نجد الشاعر يغلب هذا الأسلوب الفني في بناء قصائده موظفا تنويع القافية والإشارات الطباعية للفصل والتميز بين المقطع الشعري وتاليه، فيفتتح مجموعته "على الشاطئ المسحور" بقصيدته "لغة الأشواق"(١٠) التي يبنيها في أربعة عشر بيتا، مقسمة في سبعة مقاطع تتنوع القوافي في نهايات صدورها وعجوزها من مقطع إلى آخر، مذكرة بجوانب من البناء الفني للموشحات في التراث العربي. وترد إشارة طباعية من ثلاث نجمات (***) فاصلا إشاريا بين المقطع وتاليه، وفق النموذج الآتي الذي يتضمن المقطعين الثاني والثالث من القصيدة، موضحا علاقة كل منهما بتنويع القافية والفصل الإشاري الطباعي:

"لا تلمْهُ فالهوى نكد

قد كفى المفؤود ما يجد

لوعة كالجمر تتقد

قرّبت لا شك من أجَلِه

****

لا تلمه فهو من ألمه

يسكب الآهات في قلمه

نفثات الوجد في كلمه

بلسمٌ يشفيه من علله"

إنّ "المفؤود" الذي يجد الحزن بلسما شافيا، رمز معرفي وفني أساسي من رموز الرؤية الرومانسية لنص محمد عبده غانم يبعث في قصائد مجموعته "الشاطئ المسحور" دلالات لا يمكن إغفالها عند النظر في علاقتها باتجاهات الأدب ومدارسه، وهو يحمل نسائم الحزن الوجداني الشفيف الذي عرفه الأدب المهجري، ويأتي سكب الألم للآهات في القلم مذكرا بصوت نسيب عريضة وأقرانه من شعراء الرابطة الأدبية في نيويورك، أما استبدال وحدة المقطع بوحدة البيت الشعري، فهو معلم فني رئيس من معالم الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث، مع التذكير بانفتاح هذا الاتجاه على حقول الحداثة الشعرية التي نقلت القصيدة العربية إلى أشكال قصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر وألوانها، ذلك الانفتاح الذي أشار الباحث المغربي محمد بنيس إلى بعض أشكاله الشعرية بقوله: "منذ بداية القرن العشرين، ومع انفجار الرومانسية العربية، ظهرت في العالم العربي، قصيدة النثر بتسميات عديدة"(١١).

غير أن العلاقة الحميمة بالنزعة الرومانسية ظلت دون التأثير في المجرى العام لمنجز الشعر اليمني المعاصر، الذي حافظ على "رؤية كلاسيكية للواقع" على حدّ تعبير د. عز الدين إسماعيل، بقوله: "إنّ قدرا كبيرا من هذا الشعر قد نشأ عن رؤية كلاسيكية للواقع، أو هو يعكس رؤية الشاعر الكلاسيكية لهذا الواقع"(١٢)، ومن الراجح أن الشعر المنجز في هذه المرحلة في عدن نفسها، كان يحفل بأمثلة شعرية كثيرة توضح التأثير الواسع لتيار الكلاسيكية الجديدة بقيمه الفنية والفكرية، ومن الأمثلة المعبرة عن ذلك، تذكر قصائد الشاعر محمد سعيد جرادة، بتغنيها بالبطولات الزاهية في التاريخ العربي والإسلامي تائقة إلى إحيائها وبعثها، برؤية خطابية منبرية، ينسجها الهمّ الخارجي بارتباطه بإثارة مواقف المتلقي في

علاقاته الوجدانية بالوطن والحياة، أكثر من ارتباطه بريادة العالم الداخلي للشاعر والإصغاء إلى خفقان قلبه في يأسه وانكساراته. يقول محمد سعيد جرادة في قصيدته "تحية الشاعر للشاعر"(١٣) المؤرخة بعام ١٩٤٦:

"صيحة التاريخ ما أروعها

لو وعتها أذن القوم الرقود

إنّ فيها للبطولات صدى

قدسيّ النغم علويّ النشيد

لم يزل يبدي شعاعاً هادياً

من ثنايا عهد عاد وثمود"

إن تعقد الوظائف الفنية والاجتماعية والسياسية للشعر العربي، وتداخلها، لا يسمحان بإصدار قرارات مسبقة تحسم قيم الموازنات الأدبية بين نزعات المدارس والاتجاهات، ويأتي موقف الشاعر المتميز بعلاقته بموهبته وثقافته وإيمانه بوظائف الفن ليضيف عناصر فاعلة في تحديد مسارات تلك الموازنات.

وإذا كان الشعر في عدن بانفتاحه الواسع على المنجز الشعري في مصر ولبنان، واطلاعه على المنجز الأدبي الغربي، ولاسيما الإنكليزي والفرنسي، قد وجد في اتجاه الرومانسية الأدبية ما يعبر عن الخيبات المتلاحقة في بيئة محاصرة بين حراب المستعمر وبراثن الجهل والتخلف والتجزئة، فإن الشعر في تعز وصنعاء كان يجد في اتجاه الكلاسيكية الجديدة ما يناسب تطلعاته ووظائفه الاجتماعية في ميادين مختلفة، تشجع خياره الفني عوامل متعددة منها:

١ ــ البيئة المسيجة بحصار ثقافي حكومي وشعبي، يمنع عنها رياح التجديد والحداثة في الأدب العربي، ناهيك بالآداب الغربية والأجنبية، لقد أسهم ذلك الحصار في شلّ قدرات المجتمع على العطاء والنهوض، مما جعل الباحثين يشبهون تلك الحالة بوضع "أهل الكهف" بمثل قول د. عبد العزيز المقالح: "لا ريب أنّ أية محاولة لتصوير وضع البشر في يمن الأئمة، ما كان ليكون دقيقاً وأميناً بمثل الصورة التي رسمها القرآن الكريم لأهل الكهف"(١٤). تنسجم بداية النهوض الثقافي من حالة الحصار والركود، مع تطلعات العودة إلى الجذور وإحيائها، وتوظيف قيمها الفنية في التعبير عما يمور به الواقع وأحلامه، وقد لبتْ القيم الفنية الكلاسيكية الجديدة في الأدب العربي تلك التطلعات تلبية مثلى.

٢ ــ الطبيعة الخطابية والمنبرية لاستقبال الشعر في لغة التواصل بين المبدع والمتلقي، في مجتمع تهيمن فيه الأميّة، وتغيب عنه الوسائط الحديثة للاتصال الثقافي، كالإذاعة التي لم تتأسس حتى عام ١٩٤٧، والصحف والمجلات التي لم تعرف سوى تجارب محددة الانتشار مع مجلتي "الحكمة" و"البريد الأدبي".

لم يكن أمام إيصال الشعر في تلك الظروف الانعزالية سوى استغلال الحالات الخطابية والمنبرية المتاحة، والتي حققت غايات أدبية واجتماعية وسياسية كبيرة عبر عنها الشاعر محمد محمود الزبيري، بقوله: "إن القضية ولدت هناك في تعز، في صورة قصائد طنانة، كنا نلقيها على الجماهير في محافل الأعياد الضخمة لولي العهد، لقد كان عملنا يومئذ يعتبر تقدمية ونهضة"(١٥).

لقد بالغ الزبيري في مراهنته على دور الشعر والأدب في هذا المجال، إذ تصور أنه من خلال تجديد أسلوب شعر المناسبات يستطيع أن يقود عملية التغيير والإصلاح في البلاد، بلا ثورة، ومن دون تنظيم"(١٦). وعلى الرغم من المسوغات التاريخية المقبولة لمواقف الزبيري في هذا المجال، نجده يعيد النظر فيها بعد سنوات، فيوجه نقداً جريئاً لهذا الجانب من أدبه في تلك المرحلة، مسمياً مدائحه تلك "بالقصائد الوثنية"(١٧)، ويلاحظ قارئ تقديمه لديوانه "ثورة الشعر"، دعوته إلى قياس هذا الجزء من إبداعه في إطاره التاريخي، وضمن البناء العام لمسيرة أدبه، بقوله: "على أن المعيار الحقّ في وزن أقدار الرجال وآدابهم وأشعارهم، لا يتجه إلى الاستثناءات والمواقف المؤقتة، والجانبية والسطحية، وإنما ينبغي أن يتجه إلى تقييم الاهتمامات الرئيسة ومظاهر السلوك، وأهدافه

والطابع العام الأعمق، والنهايات الكبرى"(١٨).

٣ ـ الواقع السياسي المعقد، الذي جعل الزبيري وغيره من الشعراء التائقين إلى النهضة والتقدم، يراهنون على تحقيق ما يتوقون إليه، على أيدي الحكام أنفسهم، مما زين لهم مدحهم بالقصائد المعبرة عن آمالهم لتشجيعهم في المضي على دروب تحقيقها ـ كما يعدون من حين إلى حين ـ وبذلك غدا المدح من أبرز أغراض الشعر في هذه المرحلة، وإذ توجه إلى حاكم ذي ثقافة تقليدية في بيئة انعزالية، وجد في اتجاه الكلاسيكية الجديدة، إطاراً فنياً مناسباً. يعبر الزبير ي عن غايات قصائد المدح المكتوبة "في ولي العهد" في هذه المرحلة، بتقديمه لواحدة منها، بقوله: "هذه بعض نماذج لعواطف الأمل، والتعطش، الذي كنا نتجه به إلى الإمام أحمد، أيام كان ولياً للعهد"(١٩). ومما جاء في تلك القصيدة، معبراً عن العواطف المذكورة في تطلعها إلى نهضة الشعب وبعث عزة ماضيه الزاهي وتجديده، قوله مادحا:

"يا حامل الشعب الكبير بقلبه

الشعب في طيات قلبك يطفق

جدد له عصر الجدود بعزمة

لو مسّت الماضي لجاءك يشرق"

لم يقتصر مدح الزبيري في هذه المرحلة على الإمام وولي العهد، فقد تنوعت مدائحه ضمن ظروف سياسية معقدة يوضح الاقتراب منها وتفهم مكوناتها، نبل مقاصده وسلامة طويته، وتعبيره عن فكره بقصائد جياد، قدرها النقاد والدارسون، بمثل قول د. أحمد قاسم علي المخلافي: "في هذه الفترة أنشأ الزبيري عدداً من القصائد الجيدة التي نالت إعجاب جمهرة من الشعراء والنقاد العرب البارزين، منها قصيدة ألقاها بين يدي (عبد العزيز آل سعود)، بمنى، مطلعها:

قلب الجزيرة في يمينك يخفق

وسنى العروبة في جبينك يشرق

وكان ذلك عام ١٩٣٨"(٢٠).

يأتي غرض المدح ضمن المرحلة المحددة لانطلاقة شعر الزبيري في مسيرة الأدب اليمني إلى عصر جديد، معززاً علاقة الزبيري باتجاه الكلاسيكية الجديدة استجابة لمناسبة رؤيتها وبنائها الفني لهذا الغرض من جهة، وتأثراً بمنجزها الواسع في مضماره من جهة أخرى.

٤ ـ تأتي معظم قصائد الرثاء في شعر الزبيري المنجز في هذه المرحلة (قبل عام ١٩٤٨) منسجمة بأبعادها الفكرية والفنية مع الاتجاه العام لمدائحه، في علاقتها بتيار الكلاسيكية الجديدة، إذ إن مراعاة السلطان كانت تكبل حرية الأديب، فيبقى أدبه في رؤاه، وفي تجديده ضمن الآفاق المحدودة لذلك التيار، وهو ما نلاحظه في قصيدة الزبيري "رثاء القاضي العلامة يحيى بن محمد الأرياني المتوفى عام ١٣٦٢هـ"(٢١)، وكان من العلماء المشهود لهم بالنزاهة والعفة"(٢٢).

كتب الزبيري هذه القصيدة والبلاد تجتاحها المجاعة والأوبئة، ويحصد أبناءها الموت، مما جعله يعبر في أبياتها عن الشعور بالنكبة الشاملة، غير أن مثل هذا التعبير في ظل بطش حكومي لا تحركه "المأساة الرهيبة التي تجتاح البلاد"(٢٣)، يبقى في الأطر الفنية لتيار الكلاسيكية الجديدة، يخشى ريادة الأغوار العميقة للنفس الإنسانية في تفاعلها الأصيل مع الأحزان الكبرى، تلك الريادة التي دعت إليها الرومانسية، وظلت مؤثراتها بعيدة عن الأدب المنجز في اليمن في ظل الإدارة الحكومية الانعزالية في تلك المرحلة. يعبر الزبيري عن تلك الرؤية بتقديمه لقصيدته تلك بقوله: "جاء العيد وجاءت معه وفاة القاضي يحيى بن محمد الأرياني، وبالرغم من أني كنت أحيا في هذه النكبة الشاملة، إلا أني لم أستطع الانطلاق في وصفها بحرية إذ كنت أخشى بطشاً أعتى وأقسى من التيفوس، وإنما تحايلت على وصف النكبة بصورة عامة"(٢٤)، جاءت القصيدة في سبعة وخمسين بيتاً مطلعها:

"شمس طواها بليل القبر

مقدور

فالنور مفتقد والصبح مقبور

وأقبل العيد أعمى، غار ناظره

كأنما اللحد في عينيه محفور"

٥ ــ مشاركة الشاعر الزبيري بقصائده في ندوات وملتقيات سياسية تعزز الوظائف الفكرية والخطابية للشعر، ومن قصائده التي ارتبطت بمثل هذه الندوات والملتقيات، قصيدته "جماعة الطلبة العرب"(٢٥) التي "ألقيت في حفل من الطلاب العرب في القناطر الخيرية ــ بمصر ــ سنة ١٩٤٠، منوهة ومبشرة بتأسيس "جماعة الطلبة العرب"، وقال في مطلعها:

"بشراك يا قلمي، فهذا منهل

صاف، وأنت كما علمتك صادي

هذي العروبة تلتقي فتلفها

بتحيّة الأحباب في الأعياد"

وقصيدته "صيحة البعث"(٢٦) التي "ألقيت لحزب الأحرار اليمنيين بعد عام ١٩٤٣" وقال في مطلعها:

"سجل مكانك في التاريخ يا قلم

فههنا تبعث الأجيال والأمم"

٦ ــ لم يكن الهمّ السياسي الذي حَمله شعر الزبيري في هذه المرحلة، ليبعده عن القيم الفنية للكلاسيكية الجديدة، إذ إنّ هذا الهمّ في شعره حافظ على خطاب عاصف من جهة، وارتبط بإيصاله رسالة فكرية واجتماعية إلى الشعب من جهة أخرى، وقد عبر د. عز الدين إسماعيل عن طوابع خطابه الشعري في هذه المرحلة بقوله: "ظلّ الزبيري طوال الفترة التي أقامها في عدن منذ سنة ١٩٤٣، إلى قيام حركة ١٩٤٨، يقول القصائد العاصفة، يدعو بها الشعب اليمني كله إلى اليقظة والتحرر من نير الظلم والعبودية التي يعيش فيها"(٢٧).

٣ ــ شعر الزبيري والرومانسية بعد عام ١٩٤٨:

تتالت موجات الشعور المر باليأس والانكسار والخيبة، عند الزبيري ومعاصريه من شعراء اليمن أواخر الأربعينيات من القرن العشرين، بدأت تلك الموجات بعد اليأس من "محاولة إقناع الإمام يحيى بوساطة الفكر الديني، ثم المدائح الشعرية التي قدمت إليه، تدل على المحاولات الجادة لإقناع الإمام يحيى بالحكمة، وبأدق الوسائل الودية كي يسمح بالتطور الإصلاحي المنشود"(٢٨) ــ على حدّ تعبير الزبيري نفسه ـ وبعد اليأس من إقناع الحاكم يحيى حَميد الدين (ت ١٩٤٨)، تعززت المراهنة على دور إصلاحي يضطلع به ولي العهد، غير أن الأيام خيبت تلك المراهنة أيضاً بعد زمن من التفاهم الذي انقلب إلى صراع كما يصفه الزبيري بقوله: "وانقلب ولي العهد على مرّ الأيام إلى طبيعته، وخلع أزياءه المسرحية، وصرح على الملأ بأنه سيلقى الله ويده مخضبة بدماء الأدباء، وأنّ من يقرؤون كتب طه حسين والعقاد والرافعي، سيلقون الموت"(٢٩).

بعد تتالي موجات اليأس من الحكام، لم يبقَ أمام أحلام الزبيري وغيره من الأدباء والثائرين الحالمين بمجتمع حرٍ عزيز كريم إلا الثورة، فقام انقلاب عام ١٩٤٨، الذي انتهى بالفشل، فتمّ إعدام كوكبة من الأدباء والأحرار المشاركين فيه، والمتعاطفين معه، وملأت قوافلهم السجون. أما الزبيري فقد شاءت له الأقدار، أن يرسله رجال الانقلاب في مهمة خارجية، فبقي خارج حدود الوطن بعد فشلهم مخيراً بين العودة المحفوفة بالسجون والإعدامات، أو التشرد القاسي، وهما "أمران أحلاهما مرّ". واختار التشرد حاملاً على منكبيه خيباته المتلاحقة بتغيير مجتمعه، إلى رحاب عالم واسع من الصراعات، يكابد فيه غربة الفراق عن الأهل والوطن، وغربة المثقف الحالم الذي تصطدم أحلامه بسجون الحكام ومقاصلهم، في بيئة تنهشها براثن الجهل والمرض والتخلف.

وجد الزبيري في القيم الفكرية والفنية للرومانسية ما يناسب تعبيره الأصيل عن واقعه الجديد في ملاعب التشرد والغربة، فراحت قصائده تتخلى عن موضوعات المدح والنبرة

الخطابية المنبرية للكلاسيكية الجديدة، وتتغنى بأنغام رومانسية ينبض فيها الحزن والغربة والانكسار والضياع، يقول د. عبد العزيز المقالح عن علاقة الشاعر بالمدارس الأدبية في هذه المرحلة: "لعله من إلهام أن نشير إلى أن الزبيري كان قد تفلت من قبضة الكلاسيكية الجديدة فترة من حياته، ربما كانت الفترة التي أعقبت سقوط انقلاب ١٩٤٨، وما تلاها من شعور بالإحباط وإحساس بالضياع"(٣٠).

تعد قصيدتا "البلبل" (٣١) وحنين الطائر (٣٢) من أبرز قصائده المعبرة عن انتقال خطابه الشعري إلى رحاب النزعة الرومانسية، وقد وصفهما د. عبد العزيز المقالح بأنهما رومانسيتا المنزع، "كانتا وما تزالان تمثلان طليعة الشعر الرومانسي في اليمن"(٣٣). جاءت قصيدته "حنين الطائر" في ثلاثين بيتاً ينتظمها مجزوء بحر الرمل الأثير لدى شعراء النزعة الرومانسية، وبدأت منذ مطلعها انكشافاً صريحاً على حالة انكسار الأمل والاهتمام بلغة القلب وسلطانه بدلاً من العقل بالقول:

"أمل غير متاح

وفؤاد غير صاح"

تسمح حالة الانكسار هذه بانتقاله منذ البيت الثاني إلى التماهي بطير محطم العشّ والجناح، ويصبح الطائر الحزين الغريب معادلاً فنياً للشاعر الذي يستدرج ريشته في رسم الطائر المجبول بالآهات والأنين والظلام والجراح، منطلقاً من واقع يراه حطاماً، فيقول:

"أنا طير... حطّم المقدور عشّي وجناحي

ورماني في نثار

من دموعي ونواحي"

أصبح الطائر ــ وهو رمز للضعف والانكسار في الشعر العربي منذ القديم ــ معادلاً فنياً يوازي حالة الشاعر الذي تستغرقه الصورة، فيمضي مع ألوانها المنكسرة القاتمة، من بيت إلى بيت، حتى يتمّ القصيدة كلها. إن هذا الانتقال الشعري إلى صورة الطائر المنكسر، يعبر عن الواقع الاجتماعي المنكسر بالأحزان والخيبات من جهة، وعن نزعة رومانسية تنسجم مع التعبير الأدبي الأصيل عن هذا الواقع من جهة أخرى. كانت قصائد الزبيري قبل عام ١٩٤٨، تحافظ على الشعور بالقوة وثقة العقل بالدفاع عن الحق وامتلاك المستقبل، فلم تخسر هذا الشعور الأثير لدى شعراء الكلاسيكية الجديدة في أصعب الظروف، مما أكسب أبياتها فخراً عارماً، يبحث عن معادلاته الفنية بالماضي القومي والديني الزاهي تارة، وبالتشبيهات والاستعارات الفياضة بالثقة والقوة في تعبيرها عن الواقع تارة أخرى، بمثل قوله في قصيدة كتبت في ظروف التعرض للسجن وقهر الحكام(٣٤):

"خرجنا من السجن شمّ الأنوف

كما تخرج الأسد من غابها

نمرّ على شفرات السيوف

ونأتي المنيّة من بابها"

الموازنة بين هذه القصيدة وقصيدة "حنين طائر"، تعبر عن جانب أساسي من جوانب المقابلة بين رؤيتي الكلاسيكية الجديدة والرومانسية، كما عبرت عنهما قصائد الزبيري في مرحلتين حاسمتين من مراحل حياته وعلاقاته بمجتمعه.

تقوم ثنائية المقابلة في هذا الجانب على مجموعة من العناصر الحسية والوجدانية والتجريدية المتقابلة مثل: الأسد ــ الطائر، القوة والقدرة ــ الانكسار والضعف، الوضوح والمعرفة (ونعلم أنّ القضا واقع) ــ الغموض وافتقاد الإدراك (لا أرى إلا ظلاما). قصيدة "حنين الطائر" رحلة مع رؤى شعرية رومانسية تسيجها بلغة صريحة: "الآهات السوداء، والأنين، والجراح، والاغتراب، والفقد"، وسط "الحطام، والأنقاض، والظلام، والدياجير، والبكاء".

يتكرر اهتمام الزبيري بالطائر معادلاً فنياً

مسيجاً بالرؤى الرومانسية، في غير قصيدة من قصائده المكتوبة منذ أواخر الأربعينيات، ومنها قصيدته "البلبل" التي جاءت في ثلاثين بيتاً، كما جاءت قصيدته "حنين الطائر"، مما يوحي بتقارب الحالتين الوجدانيتين اللتين انبعثتا منهما، غير أنّ هذا التقارب لا يلغي تميز كل قصيدة منهما، إذ تحافظ قصيدة "البلبل"، على المسافة الفنية بين الشاعر والبلبل، فلا يتماهيان في معادل فني، بل تبقى العلاقة بينهما محافظة على الثنائية الصريحة الواضحة بين البلبل المثير والشاعر المتأثر، فيقول:

"بعثت الصبابة يا بلبل

كأنك خالقها الأول

غناؤك يملأ مجرى دمي

ويفعل في القلب ما يفعل"

إن بقاء المسافة بين الشاعر والبلبل الطائر في هذه القصيدة، يعبر عن تفاوت علاقته بالمدارس الأدبية من قصيدة إلى أخرى، فكلما تضاءلت هذه المسافة بين الشاعر ورموز رؤاه الرومانسية، تعززت علاقته بالنزعة الرومانسية التي راحت تتنامى في شعره منذ أواخر الأربعينيات، ولو بحثنا عن تاريخي كتابة القصيدتين، لوجدنا أنّ قصيدة "البلبل" مكتوبة قبل قصيدة "حنين طائر" بنحو سنتين، مما يعبر عن انتقال الشاعر تدريجيا إلى رحاب النزعة الرومانسية، مع تضاؤل فسحة الأمل أمام ناظريه، وانكشاف رؤاه الشعرية على عالم من الخذلان والفقد.

ولعله من المناسب الإشارة إلى انتشار موضوع (البلبل ـ الطائر) في قصائد الكثير من شعراء النزعة الرومانسية في الشعر العربي منذ مطلع القرن العشرين، كما نجد في قصائد خليل مردم بك: "الورقاء، وحمامتان، و......."(٣٥) وغيرهما، ويقدم هذا الانتشار تشابها في رسم العلاقة بين الشاعر والطائر لدى العديد من أولئك الشعراء، كالتشابه الذي نجده بين قصيدة الزبيري "البلبل"، وقصيدة خليل مردم بك "الورقاء"(٣٦)، التي يقول فيها:

"ورقاء ذات تفجع

هتفت ففاضت أدمعي

هاجت بتقطيع النياحة لوعتي وتقطعي"

تجلت نزعة الزبيري الرومانسية في العديد من قصائده المنجزة منذ أواخر الأربعينيات، ولم تقتصر على القصيدتين السابقتين، ومن أبرز الثيمات ـ الموضوعات المعبرة عن تلك النزعة في شعره: الغربة والضياع والموقف من الشعب والحزن والعلاقة بالطبيعة،ومن النماذج المعبرة عن أصوات تلك الموضوعات في قصائده، نذكر قصيدته "غربة" التي تبوح بطغيان شعور الشاعر بالوحدة، واضطراب مشاعره النفسية وتناقضاتها بمثل قوله:

"خذلتني حتى المقادير لما

وجدتني في غمرة الهول وحدي

قد عصاني قلبي وجنت أحاسيسي،

وثارت نفسي مع الدهر ضدي"

يأتي الحديث الشعري عن الشعور بالوحدة وحالة القلب وجنون الأحاسيس وثورة النفس، طريقاً مناسبة إلى عوالم رومانسية يستبدلها الشاعر بعوالم الكلاسيكية الجديدة التي رادها قبل هذه المرحلة بقصائده موظفاً شعره لغايات مدح الحاكم وإصلاحه والتفكير العقلي المنطقي بالأحوال العامة. إنّ قصيدته "غربة" وما شابهها، انكفاء رومانسي إلى الذات وداخلها، بعد يأس مرّ من نجاح التفكير العقلي بالشعر في تغيير الأحوال العامة وإصلاحها.

ترتبط الغربة في شعر الزبيري بالشعور بالضياع، ارتباطاً يوازي السائد في قصائد شعراء الرومانسية، فيقوده ذكر الغربة إلى رسم صور التيه، وانكسار علاقة الذات بالزمان والمكان في غياهب الغموض والمجهول، بمثل قوله في قصيدة كتبها بعد فراره من اليمن عام ١٩٤٨،(٣٨):

"أنا الغريب الضائع المشرد

أتيه في الدنيا، ولست أفقد

خلقت في الأرض ومالي مسلك

فيها، ولا لي في ثراها مقعد

وجئت للدهر وما لي عنده

يوم ولا لي عند آتيه غد"

نشر الزبيري رواية بعنوان "مأساة واق الواق" (٣٩)، كما نشر مجموعتيه الشعريتين "صلاة في الجحيم" و"ثورة الشعر"، وأعدّ مجموعة شعرية ثالثة للنشر صدرت بعد رحيله تضمّ قصائده غير المنشورة من قبل(٤٠)، وقد أنجز أدبه الشعري والنثري قبل عودته إلى اليمن من منفاه عام ١٩٦٢، وتقلده منصب "وزير التربية والتعليم"، ثمّ انشغاله في الحياة العامة منافحاً عن قيمه ومثله حتّى استشهاده غيلة في ٣٠ آذار ١٩٥٠، بعد عودته من منفاه، "لم يضف إلى شعره كثيراً ولا قليلا.. إنّ القصيدة الوحيدة التي كتبها بعد عودته إلى أرض الوطن، هي تلك القبلة التي طبعها على وجه التراب اليمني وزكاها بدمه"(٤١). رحل الزبيري وبقي اسمه يرسم في أفئدة الأجيال من أقرانه صورة "الشاعر المرموق والوطني النزيه"(٤٢).

الهوامش:

١ ـ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ ـ الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني. ط٣، دار آزال، بيروت، (٢١٦ص)، ص.٢١
٢ ـ الزبيري، محمد محمود، ١٩٦٨ ـ ديوان الزبيري. دار العودة، بيروت، م١ وم٢، (٧١١ص)، ص.٥٩
٣ ـ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ ـ الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني. المقدمة، ص.١٢
٤ ـ محمد، محمد عبد الله، ١٩٧٢ ـ دراسات في الأدب اليمني الحديث. نشر خاص، القاهرة، (٢١٥ ص)، ص.٢٥
٥ ـ الزبيري، محمد محمود، ١٩٦٨ ـ ديوان الزبيري. ص.٩٣
٦ ـ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٦ ـ الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني. المقدمة، ص.٢٠
٧ ـ البردوني، عبد الله، ١٩٩١ ـ الثقافة والثورة في اليمن. مطبعة الكاتب العربي، دمشق، (٥٧٤ ص)، ص.٤٧٤
٨ ـ نفسه، ص.٤٧٢
٩ ـ غانم، محمد عبده، ١٩٨١ ـ ديوان محمد عبده غانم. دار العودة، بيروت، (٤٧٥ ص)، ص.٢١
١٠ ـ نفسه، ص.٢٥
١١ ـ بنيس، محمد، ١٩٩٠ ـ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها (٢) الرومانسية العربية. دار توبقال، الدار البيضاء، (٢٠٩ ص)، ص.٤٩
١٢ ـ إسماعيل، د. عز الدين، ١٩٨٦ ـ الشعر المعاصر في اليمن. دار العودة، بيروت، (٢٣٠ ص)، ص.١٩٦
١٣ ـ جرادة، محمد سعيد، ١٩٨٨ ـ الأعمال الكاملة. ج١، دار الهمذاني، عدن (٢٥٠ ص)، ص.١٥٩
١٤ ـ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٣ ـ عبد الناصر واليمن، فصول من تاريخ الثورة اليمنية. دار الحداثة، بيروت، (١٥٢ ص)، ص.٢٠
١٥ ـ الزبيري، محمد محمود، ١٩٦٨ ـ ديوان الزبيري. ص.٩٣
١٦ ـ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٤ ـ الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن. ط٣، دار العودة، بيروت، (٤٣٦ ص)، ص.١٠٠
١٧ ـ نفسه، ص.٩٩
١٨ ـ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ـ ديوان الزبيري. ص.٥٩
١٩ ـ نفسه، ص.٨٩
٢٠ ـ المخلافي، أحمد قاسم علي، ١٩٨٥ ـ الشعر اليمني المعاصر بين الأصالة والتجديد. مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، (٥٣٢ ص)، ص.١٤٥
٢١ ـ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ـ ديوان الزبيري. ص.٣١٤

٢٢ ــ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٤ ــ الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن. ص ١٠٤.
٢٣ ــ نفسه.
٢٤ ــ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ــ ديوان الزبيري. ص ٣١٤.
٢٥ ــ نفسه، ص ٢٦٨.
٢٦ ــ نفسه، ص ٣٦٧.
٢٧ ــ إسماعيل، د. عز الدين، ١٩٨٦ ــ الشعر المعاصر في اليمن. ص ١٥.
٢٨ ــ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ــ ديوان الزبيري. ص ٧٢.
٢٩ ــ نفسه، ص ٩٣.
٣٠ ــ المقالح، د. عبد العزيز، ١٩٨٤ ــ الأبعاد الموضوعية والفنية لحركة الشعر المعاصر في اليمن. المقدمة، ص ٢٢.
٣١ ــ نفسه، ص ٤٣٩.
٣٢ ــ نفسه، ص ٢٢١.
٣٣ ــ نفسه، المقدمة، ص ٢٢.
٣٤ ــ نفسه، ص ٩٨.
٣٥ ــ مردم بك، خليل، بلا، تا ــ ديوان خليل مردم بك. مطبوعات المجمع العلمي العربي بدمشق، (ص ٤٤٠ ص).
٣٦ ــ نفسه، ص ٣٥.
٣٧ ــ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ــ ديوان الزبيري. ص ٤٣٧.
٣٨ ــ نفسه، ص ٥٩٦.
٣٩ ــ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٥ ــ مأساة واق الواق. ط٢، دار الكلمة، صنعاء، (٢٩٢ ص).
٤٠ ــ الزبيري، محمد محمود، ١٩٨٦ ــ ديوان الزبيري. ص ٤٨٤.
٤١ ــ نفسه، مقدمة د. عبد العزيز المقالح للجزء الثاني: "قصائد لم تنشر من قبل".
٤٢ ــ البردوني، عبد الله، ١٩٩٣ ــ من أول قصيدة إلى آخر طلقة، دراسة في شعر الزبيري. دار الحداثة، بيروت، (٣٥٢ ص) ص ٣٥٠.

□□

قصيدة النثر ومشكلة التركيب اللغوي
تجربة سيف الرحبي نموذجا

أحمد علي محمد

المقدمة:

اختيرت "قصيدة حب إلى مطرح" للشاعر العماني المعاصر سيف الرحبي موضوعاً للدراسة هنا لكونها استجابة للتحولات الفنية التي طرأت على الشعر المعاصر، وتمثيلاً موضوعياً لما آلت إليه قصيدة النثر بصورة خاصة، بوصفها مقترحاً جديداً من مقترحات التحديث الشعري في هذا الزمن.

والواقع أن الشعر المعاصر في نماذجه الحداثية لا يزال يواجه اليوم إشكاليات جمة، معظمها ناجم عن عدم نجاحه في الوصول إلى وجدان القارئ، إذ تتلخص مشكلته الحقيقية في إخفاقه البين في إيصال طروحاته الحداثية بصورة مقنعة إلى الجمهور، وفي ضوء هذه الإشكالية طفت على السطح مقولات نقدية من شأنها التخفيف من شدة هذه المسألة فحواها أن نهج القصيدة الحداثية اليوم يستلزم تغيير أوضاع التلقي الأدبي، فقصيدة النثر مثلاً لها ثقافتها، إذ تعني بتعدد الأصوات، كما أن بنيتها اللغوية لا تدرك إلا بالقراءة؛ لإمعانها في التأمل، وهي من ثم تتخلى عن صفة الإنشاد، قاطعة بذلك مسافة سحيقة في التطور الأدبي، ولا سيما في انزياحها عن أصول الفن الإنشادي التي ثبتها الشعراء منذ القدم.

ثقافة الحداثة:

لا يزال السجال محتدماً حول قصيدة النثر، ولا يزال الناس في خلاف واسع إزاء مشروعية وجودها، مع أنها ظهرت منذ أكثر من نصف قرن من الزمان، والمشكلة التي تواجهها القصيدة النثرية، فيما أرى أن النقد الأدبي إلى الآن لم ينجح في تقديمها للقارئ تقديماً لائقاً، كما أن نفراً من الشعراء الذين تسموا بشعراء قصيدة النثر لم يثقفوا أنفسهم بثقافة الحداثة، وقد وجدت قصيدة النثر نفسها بين إسارين: إسار الناقد المتزمت الذي لا يريد أن يؤسس حواراً جاداً حول قضية الحداثة كما تطرحها قصيدة النثر، وإسار الشاعر الذي يميل إلى التحلل من القيود الشعرية من دون أدنى معرفة تمكنه من وعي قضية الحداثة المعاصرة، ويستثنى من هؤلاء الشعراء نفر قليل وعى قضية الحداثة في بعدها اللغوي وفي بعدها المعرفي فنجح في تقديمها تقديماً مثيراً.

والحق أن للحداثة الشعرية كما تعرضها نماذج قصيدة النثر جانبين: الأول لغوي، والآخر فكري، فالجانب اللغوي لا يمس الوحدات الشعرية بقدر ما يمس التراكيب أو مورفوجية اللغة، ففي ضوء تراكم الاستعمال الشعري أصيبت كثير من الصيغ والتراكيب الشعرية بشيخوخة أو تشوه يحول من دون استعمالها على الدوام،ولاسيما أن الحاجة العصرية التي تلح باستمرار على تراكيب جديدة تطول بطريقها صميم الحياة الحالية، دعت إلى مجاوزة الأنساق التركيبية الشعرية الموروثة، وهذا تجاوز للشعر وليس تجاوزاً للغة، أو هو خروج على قواعدها، فبين الأمرين بون شاسع،

وقد أشار نفر من الدارسين إلى أن قصيدة النثر تسعى إلى تجاوز اللغة وتجاوز التراث وتجاوز كل معرفة قديمة، وهذا الكلام ليس فيه ما يعضد الصواب إلا مسألة واحدة وهي مجاوزة التراث الشعري، وبالأخص تراكيبه الشعرية، وبغض النظر عن التنظيرات التي قدمها النقاد عن غايات الحداثة وأهدافها، إلا أن محاورة النماذج الجيدة منها تشير إلى أن التجاوز إنما بدا في مجال التركيب الشعري ولا شيء سوى ذلك.

إذن قضية الحداثة الشعرية تستهدف تحديث العبارة أو التركيب الشعري، وهذا إنما نجم عن إجراء يستحكم في آليات التعبير كالوصف والإضافة والاستناد بغية إيجاد علاقات جديدة بين الوحدات الشعرية.

أما على المستوى الفكري والمعرفي، فإن الحداثة الشعرية شأنها في ذلك شأن الحداثة عامة أرادت تأسيس معرفة جديدة طارئة، تنبعث من رحم التحديث التركيبي الشعري، وهذا المخاض العسير نجمت عنه تشوهات كثيرة، أصابت كثيراً من التجارب الشعرية التي وسمت نفسها بشعر الحداثة، فكانت سبباً في عزوف كثير من القراء عن نماذجها الجديدة.

التركيب ومجالات التحديث:

قدم سيف الرحبي قصيدته تحت عنوان يشي بالألفة، ويحيل على الشاعرية، فاختياره كلمة "قصيدة" لتغدو جزءاً من عنوان قصيدته النثرية محاولاً إلغاء المسافة بين الشعرية والنثرية، وكأنه يريد أن يحسم الجدل في موضوع قصيدة النثر، فقال قصيدة، والقصيدة لغة من القصدة أي القطعة من الشعر، وهذا ما قصدناه من قولنا إن عنوانه فيه ألفة، ثم سبح عنوانه في مجال الشاعرية فقال: "قصيدة حب..."، وهذا التركيب أثير لدى القارئ، لما يحيل عليه لفظ حب من ميل فطري لدى المتلقي، وأخيراً حدد فضاء لقصيدة الحب فكان في مطرح، ومطرح ربض من أرباض مدينة مسقط الحالية، فكان العنوان لهذه العلامات اللغوية محبباً مألوفاً مؤثراً، وفيه إغراء وإغواء للقارئ.

وإذا ولجنا في متن النص انقلبت الألفة جفوة، وتحولت الشاعرية متاهة، وحارت بنا الوسائل في إدراك مقاصد التعبير الخادع في قوله:

حين تمددتُ لأول مرة على شاطئك
الذي يشبهُ قلباً نبضاتُهُ منارات
ترعى قطعانُها في جبالكِ الممتدة
عبر البحر
أطلقُ منجنيقَ طفولتي
واصطادُ نورساً تائهاً في زعيق
السّفن

طوابع النثرية بادية في النص، أعني أنه تمثل قضايا التحديث الشعري الذي استهدف تحديث التراكيب الشعرية، ولا يضيره بعدئذ إن كان قد سعى إلى الإيقاع، أو إلى استمطار الوزن صناعياً، بمعنى أن قصيدة النثر ليست تلك القصائد التي هجرت الوزن والإيقاع هجراً قاطعاً فحسب، بل هنالك نثرية في القصائد الإيقاعية كقصيدة الرحبي هذه، وربما كان، لهذا السبب، حظها وافياً في القبول، لأن الجانب الإيقاعي ضمن لهذه القصيدة جانباً إعلامياً، لأنها في آخر الأمر تخاطب جمهوراً لا يزال مفتوناً بسحر الإيقاعي الشعري، مع أن مستويات الإيقاع التي كانت تصدر عن وحدة القافية أو الجناس في القصيدة العمودية تحولت هنا لتصدر عن رصف العبارة الشعرية رصفاً تحوطه العناية الباهرة والانتقاء اللافت للوحدات الشعرية التي خضعت هي الأخرى من خلال تحديث التراكيب إلى تعديلات على صعيد البنية السطحية والعميقة في آن.

فعلى المستوى السطحي لبنية الكلام نلحظ التشكيل الخطي للمفردات وقد تغير توزيعها بصورة مضادة للنظام والتناظر، ولا نعلم لماذا استقلت كلمة (السفن) في سطر، ولا نعرف أيضاً لماذا استقرت عبارة (عبر البحر) على قصرها في سطر أيضاً، هل يعني ذلك أن الكلمة عندما تشكل وحدة وزنية، ثم تحمل دفقة شعورية مستقلة نسبياً عن نسيج التركيب، يمكن أن تستقل بسطر؟ هذا الاعتبار يمكن أن يصدق على العبارة القصيرة (عَبْرَ البَحْرِ)، ولا يصدق على الوحدة الشعرية (السّفن)؛ لأن هذه الوحدة

الشعرية لا تشكل وحدة وزنية، لحاجتها إلى متحرك تبدأ به التفعيلة، لهذا كانت الوحدة الوزنية تطول حرفا من الكلمة السابقة لتغدو (قسسفن)، ومؤدى هذه الملاحظة أن المرء لا يقف على نظام في البنية السطحية للكلام في قصيدة الحداثة، وقد يكون التشكيل الجديد لهذه البنية إنما هو وليد اللحظة الجمالية التي تستحكم بتوزيع الوحدات الشعرية على هذا الشكل أو ذاك. وهو صنيع لا نرى فيه تعبيرا قصديا على أي حال، لأن كامل القصد ينصب على ناحية أخرى وهي التحديث التركيبي ولا سيما في قوله (منجنيق طفولتي)، إذ الكلمتان معجميتان، ولكن لكل واحدة مجالاً دلاليا مستقلا، وليس بينهما علاقة سيموطيقية، فما العلاقة المنطقية بين (منجنيق) و(طفولتي)؟ وهل العلاقة التركيبية المتمثلة بإضافة (منجنيق) إلى (طفولتي) تكفي لإيجاد دالة مورفوجية تؤسس في آخر الأمر علاقة منطقية؟

هنا توجد مشكلة حقيقية فحواها أن العلاقة النحوية ليست بذات منطق دائما، وهي مشكلة عالجها تشومسكي من خلال ما اصطلح على تسميته بالنحو التوليدي، إذ العلاقة التركيبية في النسق اللغوي لا ينجم عنها نسق دلالي ينسجم مع المنطق بالضرورة، فلو قلنا أكل الولد جزءاً من الطريق، لاستحالت الدلالة المنطقية على الحدث، مع أن التركيب صحيح نحويا، ولكنه محال دلاليا، وكذا قول الرحبي (منجنيق طفولتي) تركيب إضافي لا تنجم عنه دلالة منطقية إلا بشرط تقبلها لدى المتلقي، أعني إمكانية تصريفها لتجري وفق منطق الشعر الذي يسمح بهذا التعبير الحداثي الذي يريد أن يملأ فراغا في ذهن السامع، أعني قبل أن يقول الشاعر (منجنيق طفولتي) لم يكن في المخيلة أفق يجمع بين (منجنيق) و(طفولة)، ذلك لأن الاستعمال اللغوي السابق كان قد وضع كل مفردة على حدة، فاستعمل كلمة (منجنيق) بمعزل عن كلمة (طفولة)، وصار حل هذه المشكلة بيد القارئ، هل يقبل هذا التركيب الجديد، أم يرفضه؟

إن طبيعة الشعر تسمح عادة باجتماع ما هو متضاد ومتنافر ومختلف، وتسمي كل ذلك انزياحا عن النسق الشعري، لأنه يمثل حالا شعرية جديدة لها مرجعيتها اللغوية، لكنها ليست مألوفة من قبل، وربما كان هذا الصنيع المتكرر من قبل شعراء الحداثة قد أشعر متلقي الشعر أن الشاعر الحداثي قد استباح اللغة فانتهك عباراتها وتراكيبها المألوفة التي غدت بعامل التقادم جزءاً من لغة الشعر، فكان ذلك الصنيع المتكرر من قبل الحداثيين سببا في النفور، غير أن الشاعر في وهمي مضطر إلى هذا التحديث في ضوء الحاجات الجمالية المتجددة، فمن هذه الناحية يمكن للقارئ أن يعقد حوارا مع هذا اللون من التراكيب الجديدة، لأن المحاورة الوسيلة الوحيدة التي تدخله في عالم النص وفي عالم الشاعر، وهنا لابد من التساؤل عن مدى قدرة هذا التركيب المحدث على إنتاج الدلالة، وهذا بالطبع لا يمكن أن يحدث من دون أن يحظى هذا الانزياح الدلالي بقبول المتلقي، وعليه فإن تضافر الدلالات التي ساقها الشاعر في نسق مألوف في مقطع النص هذا يشير إلى أن هذا الإجراء قد يكون اضطراريا وقد يكون قصديا، ولكنه في الحالين احتل حيزا في الكلام، فصار جزءاً من لغة النص، لذا أصبح من اللازم تعيين الدلالات وفقا للتصور الجديد الذي يمكن بموجبه تصور منجنيق الطفولة، ولكن مع عدم الإصرار على التعيين من جهة أن القصد من منجنيق الطفولة هو الخيال الذي يطلق كما يطلق المنجنيق أحجاره، إذ المهم أن هذا التعبير صالح للتداول؛ لأنه يعضد الدلالات الأخرى فيصبح في هذه الحال منتجا للمعنى، بدليل إمكانية متابعة المشهد؛ لأن إطلاق منجنيق الطفولة مرتبط في السياق بتراكيب جديدة أخرى، كاصطياد نورس تائه في زعيق السفن، وهنا يجد القارئ نفسه أمام تركيب معقد، أعني قوله: (تائه في زعيق السفن) إذ التيه يكون في المكان، وليس في الصوت، وهذا مجال تحويلي مهم جداً على صعيد الانزياح؛ لأن التعبير بالصوت دل على خصوصية المكان، إذ المكان الموصوف هنا مدينة مطرح، وهي بيئة بحرية تنطوي على السفن والنوارس، ولهذا السبب كان زعيق السفن يندغم بالمكان، ليحل الصوت محل الصورة.

في ضوء هذا التحديث الذي استهدف التركيب، تراجعت الصورة البلاغية القديمة عن

مركز الاهتمام الشعري، أو أن دورها غدا هامشيا، إذ لم يعد المجال الدلالي الذي تشي به الصورة في قوله (شاطئك الذي يشبه قلبا نبضاته منارات) باهرا، كما كان الأمر في القصيدة التقليدية، لأن التركيب اللغوي الجديد هنا استرق كل الأضواء، فلفت نظر القارئ بوصفه منتجا فعليا للمعنى. وعلى أي حال فإن المقطع الذي عرضه الرحبي بوصفه فاتحة نص يشي بالجدة من جهة التركيب، استقر نواة من شأنها تأسيس خطاب شعري ممعن في التعقيد، ذلك لأن القصيدة أرادت على يديه الخروج من جلدها، أو أنها بالفعل استحالت صيغة من صيغ التمرد الشعري على كل ما هو ثابت، لهذا نجد الخلخلة تستهدف بنية القصيدة، مثلما تستهدف فهم القارئ، ومن ثم إلغاء ثقته بالعبارة الشعرية الموروثة. إنها بهذا المعنى تنتفض على نفسها كما تنتفض على الشعر عامة، وصحيح أن عنوانها أدخلها بصورة قسرية في خطاب شعري بوساطة كلمة (قصيدة)، إلا أن اختلاف أفق التلقي يفضي من خلال استقبال خطاب نصي ممعن في التنافر، إلى علاقة مضادة للخطاب، ما لم تكن هنالك مسافة جمالية تنطوي على إحالات مرجعية، من شأنها إيجاد ثقة حقيقية بين القارئ والنص الحداثي، إذ الثقة المنشودة هنا كانت متحققة من خلال لغة الشعر القديم، والآن لم تعد هنالك ألفة ولم يعد هنالك فهم، إذ اللغة في النصوص الحداثية تخذل المتلقي، كما كانت قد خذلت الشاعر من قبل، فوجد الشاعر وسيلة لمقاومة اللغة الشعرية المحدودة بطريق الانزياح، وأن للقارئ أن ينزاح هو الآخر عن اللغة الشعرية المألوفة بطريق بناء حوار جاد مع لغة القصيدة الحداثية، وعليه كذلك أن يضع معارفه القديمة إزاء النص الجديد موضع تعديل، ليحدث التفاعل ويحدث القبول الجمالي للخطاب، وعليه تبدو اللحظات الشعرية التي يقدمها النص الحداثي رهن التقبل الجاد، فصار من اللازم تغيير أوضاع التلقي الشعري، وصار من الواجب أيضا التعامل مع الخطاب بصورة واقعية، أعني النظر إلى لغة النص بصورتها التركيبية بوصفها أمرا واقعا، لا لشيء إلا لتعين منطق التقبل الأدبي الجديد الذي يستلزم الإقرار بواقعية الحداثة ومشروعية نهجها ومن ثم تلمس طروحاتها الحقيقية، فمن هذه الجهة تنفتح مجالات الخطاب الشعري الجديد عند الرحبي منطلقة من تفصيلات المكان ولكن بمستواه العلوي أو السماوي:

نجومُك أميراتُ الفراغ
وفي ليلِ عُريكِ الغريبِ تضيئين
الشموعَ لضحاياك كي تنيري
طريقَهُم للهاوية
أبعثرُ طيورَك البحرية لأظل
وحيداً أصغي إلى
طفولةَ نبضك المنبثق من
ضفافٍ مجهولة
تمزق عواصفها أشرعة المراكب
كم من القراصنة سفحوا أمجادَهم
على شواطئك
المكتظة بنزيف الغربان
كم من التجار والغزاة
عبروك في الحلم

هنالك مجال تشكيلي عجيب ترسمه اللغة في هذا المقطع، إذ تبدو صورة مدينة مطرح، وقد انفتحت زاوية النظر إليها من علٍ، وطبيعي أن تبدو الظواهر للناظر إليها من تلك الزاوية بغير حجمها الطبيعي، وبغير منطقها الحقيقي، ثم يغدو كل شيء في العالم لديه قابلية التحول بحسب منطق الشعر نفسه، وإذا كانت النجوم التي في سماء مطرح مضيئات، فإن ضوءها يتراءى في النص تيجان أميرات يحكمن الفراغ، والفراغ الذي يعنيه هنا ليس خلاءً، أي أنه ليس مجرداً من الوظائف الواقعية، لأن تلك النجوم المضيئة مسخرة لتنير دروب عشاقها إلى الهاوية. والملاحظ المهمة التي تفضي إليها الدلالة هنا أن الهاوية لا تحتاج إلى شموع وأضواء وإنارة، ولكن هذه الدلالة جاءت مبنية على مسافة التضاد التي تشي بها كلمة (ليل)، مشفوعة بإضافة كلمة كاشفة للظلمة وهي: (عريك)، وهذه الكلمة جاءت موصوفة بكلمة (الغريب)، يقابل كل ذلك نازع حركي متمثل بصيغة المضارع (تضيئين)، وعليه تمت الدفقة الشعورية باستكمال جانب التضاد المنعقد أساسا

بين صيغة اسمية (ليل) وصيغة فعلية (تضيئين) في محاولة للخروج من تعبير اعتيادي كانت تنتظم وفقه علاقة مشابهة بين اسمين كتقابل (ليل ـ نهار)، لكن التضاد هنا جرى مجرى آخر فأخذ الوحدة الشعرية (ليل) مجردة من وظيفتها، إذ لم يقل إن الليل مظلم مثلاً، مستبدلاً بظلام الليل وحدة جديدة تمثلت في(عريك)، وهنا يحدث خلل في وظيفة الليل، أو أن النص جرده من أخص وظائفه وهو الستر، إذ الليل ستر، غير أنه هنا تحول فأضيف إلى العري، (ليل عريك) فصار فاضحاً بعد أن كان ستراً، وبهذا تحلل من وظائفه الحقيقية، ولما أراد المنشئ أن يؤسس طباقاً في النص جاء بوظيفة حقيقية للنهار فقال (تضيئين) ليستقيم له تركيب متضاد جديد كل الجدة، مدللاً على إمكانية التحول بمسارات عدة منها ما يمس بنية اللغة حين طابق بين اسم وفعل،ومنها ما يمس الدلالة مثل مطابقته بين حقيقة الليل وصفة النهار، تاركاً المجال لمضمرات التركيب كي تسبح في فضاء دلالي واسع، ومعبراً في الوقت نفسه عن قدرة القصيدة لتثير مقداراً لا يحد من التخييلات التي تستلزم استدعاء كل العلاقات الغائبة ليتحقق الفهم.

والدفقة الشعورية الثانية جاءت مع تتمة المقطع، وفيه انتقال سريع من المجال الحركي الذي يمثله التضاد السابق، إلى حال من الثبات، وقد تم ذلك حين أراد الخروج من الماضي الذي تراكم في ذاكرته، أو الخروج من سلطة الزمن، من أجل ذلك كان الفعل الشعري مبعثراً ما هو قار وثابت في أطواء الذاكرة، ومن ثم إعادة شحن النفس بأحاسيس جديدة يبلغها بطريق الاستماع من جديد إلى نبض مطرح، وهو نبض طفولي متجدد يحيل على ديمومة الحياة في المكان، فاستوجب ذلك غسل الذاكرة بصورة دائمة لتستوعب على الدوام دفقات جديدة ومتجددة.

يدخل النص مدينة مطرح في مساحة أسطورية مجهولة، ومن هنا كانت مكاناً انطوى على كل المتناقضات، إنها بتعبير آخر مخزن الأساطير ومكمن الرموز، ومبعث الرؤى، وموئل الأفكار، إذ القراصنة الذين مروا بها لم يفعلوا أكثر من أن يسفحوا أمجادهم على شواطئها، والأمجاد هنا بمنزلة الدماء، ثم يستحيل صوت الغربان نزيفاً، وقد حدث الانسجام بين سفحوا ونزيف، غير أن كل كلمة جعلت في تركيب مغاير لما هو مألوف، إذ تبدو هنالك منافرة بين (أمجادهم) و(سفحوا)، وهي النافرة نفسها التي تقوم بين (نزيف) و(الغربان)، والأصل أن يرتبط (نزيف) بـ (سفحوا) لأنهما من حقل دلالي واحد؛ لأن (نزيف) يتسق مع (سفحوا). غير أن تلك العلاقة في النص غير مثبتة، والقارئ يبلغها بالنظرة الشاملة التي تظهر الوحدات الشعرية مبعثرة، وهو أمر يتسق ومجالات التجربة أو المعنى العام القائم على بعثرة الأشياء لتصبح حائمة كالعصافير التي أطلقها الرحبي من ذاكرته، وهو بالمقابل يبعثر ألفاظ اللغة، ثم ينشرها بصورة تشي بالتحديث.

تجديد العبارة، أو بمعنى آخر بعثرة اللغة صنيع متكرر في هذه القصيدة، يصاحبه باستمرار صهر المتناقضات لتبدو في السياق متآلفة على نحو غير معهود، لذلك بدا له أن يقرن بين التجار والغزاة الذين اجتازوا (مطرح) في الحلم، والحلم فضاء جمع التجارة والغزاة على اختلاف مقاصدهم وغاياتهم، بيد أن الطرق إليها متشعبة، فليس التجار والغزاة وحدهم من قصدها، بل كانت مقصداً للقرويين الذين جاؤوا من سائر القرى ليحملوا إليها ذكرياتهم وأمنياتهم المخمرة في الجرار:

القرويون أتوك من قراهم
حاملين معهم صيفاً من الذكريات
مطرح الأعيادُ القزحيةُ البسيطة
والأمنياتُ المخمرةُ في الجرار
الدنيا ذهبت بنا بعيداً
وأنت ما زلتِ تتسلقين أسوارَك القديمة
وما بين الطاحونة والمثعاب
يتقيأ الحطابون
صباحات يطويها النسيانُ سريعاً
هذه القلاعُ بقيت هكذا تحاور
أشباحاً في مخيلة طفل
حيث بناتُ آوى يتجولن جريحات
بين ظلالها كموت مُحتَمل

تورد المعجمات المثعب وليس المثعاب،

وهو مسيل الماء، وثمة تضافر دلالي بين المثعب والطاحونة لحاجتها إلى الماء الذي تتحرك به الرحى، غير أن هذه العلاقة ليست ظاهرة في قوله: (يتقيأ الحطابون صباحات يطويها النسيان سريعا)، إلا من الناحية التركيبية أو النحوية، وترتيب العبارة بحسب منطق النحو: يتقيأ الحطابون صباحات يطويها النسيان سريعا، بين الطاحونة والمثعاب، لتعلق الظرف (بين) بالفعل (يتقيأ)، وقد تصدر الظرف العبارة، وهذا الترتيب الذي جاءت به القصيدة يصنف ضمن إمكانيات القاعدة النحوية، أو ما يصطلح عليه بالتقديم والتأخير، غير أن المعنى لا يخضع لترتيب النحو، فما معنى أن يتقيأ الحطابون صباحات يطويها النسيان سريعا بين الطاحونة والمثعب؟

التعبير في ظاهره خادع ومضلل، وهو أمر يتفق وطبيعة الأدب الذي لا يقدم معناه بصورة صريحة، والشاعر هنا لم يعمد للتعبير عن معناه إلى وسائل الأداء التقليدية، بمعنى أنه لم يشبه ولم يستعر ولم يرمز، ولم يتخذ من الأسطورة وشاحا للتعبير عن مقصده، بل عمد إلى استحداث علاقات بين الوحدات الشعرية، فقال: (يتقيأ الحطابون صباحات)، والمشكلة في المفعول به، إذ لم يعرف أن وقع فعل على مفعول بهذه الصورة، فكيف يتقيأ المرء صباحات، والتقيؤ هنا له دلالة مقززة، في حين أن للصباح دلالة محببة، فلماذا ضم الجمال إلى القبح في عبارة واحدة؟

هل لأن صباحات الحطابين شقية وأيامهم تعيسة، وهل لأن الفقر والحياة الضنكة تري المرء على هذه الصورة القبيحة؟

أم أن حقيقة الجمال في نظر الرحبي تنطوي على قبح، فألزمه ذلك أن يستنبط القبح من الجمال، وهو استنباط لا مسوغ له سوى البحث عن مرجعية جديدة للمعنى ومرجعية جديدة للغة في بنيتها التركيبية، والواقع أن الشاعر لا يروم تقديم معنى هنا، بقدر ما يروم نقل إحساس، وتعبيره الآنف يحمل على هذا المحمل، لأن الصباح الجميل لا يكون جميلا بنظر الشقي المعذب، وهذا إحساس لديه قابلية التحول إلى معنى.

وما جاء لاحقا يعضد هذا الإحساس الشقي، ولاسيما أن الصور التي ترسم نفسها على هيئة سراب يتلألأ بين السطور تختزن ذكريات شقية، انظر كيف تبدو القلاع الخالية تحاور أشباحا، وكيف تجول بنات آوى جريحات كموت محتمل، ألا يصور الشاعر في كل ذلك هيئات تحيل على عالم مترع بالشقاء، مع أن النص في حب الوطن، هل الحب يختزن الشقاء، كما ينطوي الجمال على القبح؟ هذا هو المستوى الفكري للحداثة الشعرية، وهذا هو صميمه وقرارته، إنه بلغة أخرى انزياح عما هو مألوف وثابت، والرحبي هنا يزيح الحدود بين المتناقض والمختلف في محاولة لصهر كل العناصر في بوتقة القصيدة، وهنا يجيء دور النقد الذي يتعين عليه نقل كل الاختلافات والمتناقضات في النص من حيز الغموض إلى حيز الوضوح، ليأخذ التشاكل مداه، وعليه تبدو لنا سلسلة التراكيب في هذا المقطع متسقة ومتناغمة مع القصدية الفنية التي تسعى إلى ازالة الحدود بين المتناقضات، ولهذا بدا الحب في النص متولدا من رحم الشقاء والمعاناة، وهو أبقى وأعمق، ألا ترى كيف جعل الشاعر كلمة حب في العنوان، ثم أمعن في الكلام على الإحساس الشقي، فصار لهذا السبب العنوان بؤرة أو مجالا للرؤية، وصرنا في ضوء ذلك الإحساس نقبل من الشاعر كل ما يقوله لنا، لأن الكلام في الحب يتسع لكل خواطر الوجدان، يقول:

وحيث كنا نرى عبر مسافة قصيرة
ثعبانا يختن جبلا في مغارة
لم أنسك بعد كل رحلاتي التعيسة
ولم أنس صياديك وبرصاك النائمين
بين الأشجار
حين تمددت لأول مرة
كان البحر يشبه أيقونة
في كف عفريت
لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده
في هضاب نساء يحلمن بالرحيل
لم أكن أعرف شيئاً عدا
ارتجافة عصفور

في خصرك الصغير

ثمة انتهاكات تمارسها القصيدة الحداثية ضد الفهم، وثمة محاولات دائمة لمجاوزة المنطق، فليس فيها محمول يستعين به القارئ لإدراك المقصد الشعري، ومن هنا يشعر المرء، وكأنه يتعامل لأول مرة مع اللغة، لا بل في النص تنقلب المسألة لتغدو هنالك شعرية لغة، فاللغة هنا تابعة للشعر وليس العكس، وقبل أن يلج المرء في هذا الضرب من الشعر يجب أن يعي طبيعة الشعر قبل أن يعي طبيعة اللغة، إذ اللغة هنا تتخلى عن طبيعتها، فهي تستخدم أول مرة بهذه الصورة أو تلك، انظر إلى التركيب الجديد (ثعبانا يختن جبلا في مغارة)، إذ الجبل موضوع ينطوي على المغارة والثعبان معا، لكن هذين العنصرين هنا متحولان بمعنى أن الشعر أعطاهما مزية تفوق مزايا الجبل، فصار لهذا السبب الثعبان يختن جبلا في مغارة، وهذا الحدث الطريف أو المستحيل لا يمكن أن ينجز إلا في الشعر.

لا تستيقظ القصيدة بمثل هذه التراكيب على حقيقتها الشعرية إلا من خلال الصورة الفنية، والرحبي قليل الاحتفال بالصورة هنا، لذلك ترى كل ما في القصيدة يجانب المنطق ويجانب الحقيقة ويجانب الشعر، أعني الشعر التقليدي بأدواته الفنية المعروفة. إن الرحبي شأنه شأن كل الحداثيين يريد أن يؤسس بمثل هذه التراكيب معرفة وحقيقة وشعراً لا ينتمي إلى شعر سابق، مكتفيا بسيرورة اللغة، وتدفقها في سياق جديد يقطع كامل علاقاته مع التراكيب الشعرية المألوفة.

يقظة القصيدة تبدو لنا في جانبها التصويري، وأقصد باليقظة حين تستيقظ القصيدة في ضمير القارئ من خلال تقديمها صورة فنية يعي أن مجالها التخييل فحسب، لأن التعامل بالصورة الفنية ينبه القارئ على أن باب الخيال مفتوح، من أجل ذلك ينفتح عالم القارئ على عالم القصيدة من هذا الباب، ولكن اللغة تتدخل مرة أخرى، لتنسف كامل التراث القديم الذي من شأنه إيجاد ألفة ما مع الخيال الشعري، لأن الرحبي هنا يغرب في التصاوير، كما يغرب في التراكيب، وعلى هذا النحو يغدو البحر في ذاكرته أيقونة، بمعنى أنه يختصر البحر بصورة أو مسكوكة تعدل رمزيا كامل أبعاد الحقيقة، بعد ذلك يضع البحر ـ الأيقونة في كف عفريت، ليجعله قلقا، لأنه كما يقول بحر حقيقي، يسرح زبده في هضاب نساء يحلمن بالرحيل، وهضاب النساء مكمن الشوق واللذة والغواية، ومع الرحيل تغدو تلك المعاني عالما تشكيليا فريداً، يتم للرحبي إنجازه شعريا من خلال اللحظة الأولى التي تمدد فيها على شاطئ البحر قبالة مطرح، وقد حفرت في ذاكرته ارتجافة عصفور صغير في خصر مطرح النحيل، وفي ذلك اختزال لكل معاني الحب.

وخلاصة القول:

ليست الحداثة مضادة للمعرفة التراثية، وليست مضادة للغة أيضا، لأن الحداثة لم تقل شعرا إلا بطريق اللغة، فكيف تناهضها إذن، وما جاء في قصيدة الرحبي الآنفة يدل دلالة قوية على أن مشكلة الحداثة تبدت في التحديث التركيبي للغة الشعرية، غير أن كثيرا من الشعراء لم يستطيعوا تقديم اقتراحات مقنعة بشأن ذلك التحديث، ولم يقدموا من ثم رؤى بشأن مشروع الحداثة في نموذج يحظى بقبول المتلقي، لذلك لا نجد حضورا قويا في الساحة الشعرية المعاصرة لقصيدة النثر، مع أنها موجودة، غير أن وجودها إلى الآن لم يشمل مساحات واسعة تمكنها من مضاهاة القصيدة التقليدية، لهذا لا يوجد اليوم جمهور لقصيدة النثر، مع وجود جمهور للقصيدة التقليدية، وأستطيع أن أشمل في كلامي على القصيدة التقليدية كثيرا من التجارب التي تندرج تحت مسمى قصيدة التفعيلة كشعر السياب ونزار قباني ومحمود درويش، فالخلط بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة هنا مقصود، لأن هذين الضربين جذب الجمهور في هذا العصر، وأصبح السياب وقباني ودرويش حالات شعرية لا تنفصل عن جمهور واسع جداً يؤثر قبول الشعر ممزوجا بالتركيب الشعري وبالإيقاع، وبقيت قصائد النثر ولاسيما تلك التي تعد نماذج قوية كقصائد أدونيس والماغوط وغيرهما تختنق بين أطواء الكتب، ولا سبيل لانبعاثها على ألسنة القراء والمتلقين، وأعتقد أن شعراء الحداثة أنفسهم لا يحفظون كثيرا مما كتبوا، وأعتقد أن

أحداً من القراء لا يحفظ كثيراً مما كتبه هؤلاء مع أنهم من رؤوس كتاب قصيدة النثر. هذا الاعتبار مؤشر حياة ومؤشر وجود شعري، فلنعترف أن قصيدة النثر موجودة ولكنها غير حية، والقصيدة التقليدية موجودة وحية،وهذا ليس موقفاً مناهضاً للحداثة، وليس مناصراً للتقليد أيضاً، ولكن فيه محاولة تقويم تجربة الحداثة التي مضى عليها أكثر من نصف قرن، فهل يتوقع القارئ أن نقول إن قصيدة النثر موجودة حية، عندئذ سيقول هاتوا اسمعوني سطراً واحداً مما كتبه أصحابكم، سنقول على الفور: شعر الحداثة لا ينشد ولا يحفظ، بل يقرأ وحسب، وهذا تعبير لا يفهم في عالم الشعر؛ لأن الشعر العربي نظم ليحفظ وينشد، وبمجرد تخلي قصيدة النثر عن هذه الخاصة دخلت في سجال مصيري مع الشعر التقليدي، ومع ذلك ليست المشكلة في انزياحها الكامل عن سنن الشعر الذي ينشد ويحفظ، بل توسع في التحديث ليطول العبارة الشعرية داخل القصيدة بكثير من التغير، لتغدو لغة الشعر الحداثي مغايرة تماماً للغة الشعر التقليدي، والمغايرة تلك تستهدف الإضافة والعطف وإطلاق الصفات، فهل نستطيع أن نعد تجربة مثل تجربة سيف الرحبي الآنفة مثلاً للتحديث التركيبي في قصيدة الحداثة، وهو تحديث بحسب ما أرى يمتاز بصلابة تكسبه مشروعية الدفاع عن قضية موجودة، إلا أنها تحتاج إلى إنعاش وإلى مزيد من الدماء لتحيا.

❑❑

بطاقة السجين

غسان حنا

إلى أبي فراس الحمدانيّ في سجن خرشنة(*)

أمِنْ ظلمةِ العُمْرِ تهتفُ
أمْ لجّةِ القهْرِ
أمْ سجن خَرْشَنَةٍ... أو حلبْ..

وها مُقلتاكَ التباسُ الجهاتِ:
صقيعُ الشمالِ
ووَغْرُ الجنوبِ
وقافلة ريحُها لا تهبّ
ومنذا تُعاتبُ
إنّ القصور لأعلى كثيراً من الياسمين
وأبعدُ مِنْ زفراتِ الحنينْ
ولا تحتسي (نَهَوَنْدَ) العذابِ
ولا تستطيب (بياتَ) العَتَبْ

وها أنتَ مُؤتلقٌ في التناقض
سيفٌ جريحٌ
وشمعةُ قلبٍ
أميرُ احتمالٍ لعائلةِ "الأعدقاء"

أسيرُ التقاطع بين الملوكِ
ونعكٌ على طعنتين
انتصبْ
وهادِنْ دموعَكَ يا صاحبي
وغربيي

ادخِّرْ دمعتين لعشقك
أو رأفتين لسجّانِكَ الأعجميّ
الذي قيّدوه بظلّكَ
كلٌّ طوى ليله
وانتحبْ

هي الأمُّ... أم طفلها العاطفيُّ
الذي ما تنزّلَ عن رُكبتيها
ولا فطمتْه عن الرغباتِ
وقد حَجَبَتْ فيه طيفاً لأبْ
أصارحُكَ اليومَ
بعد غبارٍ من السنواتِ
وبعد اعتذارٍ عن الصَبَواتِ
أكلُّ القيودِ حديدٌ..
وكلُّ الرماحِ بنودٌ..

(*) ملاحظة: خرشنة: اسم السجن الرومي الذي اعتقل فيه أبو فراس.

وكلُّ قصائدنا من ذهبْ..؟
ومَنْ مِنكُما: شاعر وأمير
تجاوز صاحبَهُ
وارتكبْ..؟
أفي الدورة الدمويّة بيناكما
من خُضابِ القرابةِ
أم سائلٌ من صديد النسَبْ
أراكَ تسلسلتَ من شاعر وأمير
إلى شاعر وأسير
إلى شاعر بالدماءِ احتجبْ

أرى قد تناسختما في ضمير الوراثةِ
حتّى الحداثةِ
كلٌّ به شاعرٌ وأميرٌ أسيرٌ
وكلٌّ لديه ابنُ عمٍّ خَشَبْ

لقد أسلموكَ
كما أسلمونا إلى الروم
رومُ العربْ

❑❑

حكمة الماء

عبد الكريم عبد الرحيم

أعلّمُها أبجَديَّة صوتي
لأخرجَ من قمح حَنجَرةٍ
مأتماً أوْ زفافْ
تعافى الغريبُ على "دبكةٍ" الحبِّ
تصهلُ بينهما ليلةٌ
أيُّ موتٍ طريٍّ يغادرُ مدرسة الشعر
قبلَ الجفافْ؟
تعاليْ إذنْ فالكؤوسُ
بلا غضبةِ البحرِ مثلُ دوارٍ خفيفٍ
يكلّلني بابتهاج العفافْ
أنبدأ حقلَ الغناءِ بلا صاحبي؟
إنَّ غيمَ البلادِ رديءٌ
ونورَ الصباحِ تلكأ
في قهوةِ البدْو
حزنٌ
ويعزفُ شاربُها عن بكاءٍ طويلْ
ليبدأ فرحته والقطافْ
أيأتي صديقي الذي غيبتْهُ المنافي
على كفنٍ من صهيلْ؟
ومَنْ قطعَ الأرضَ
لا كلأٌ في الضفافِ
ولا معبرٌ للضفافْ

ووحدي أعلّمها أبجديّة عشق
يصلّي
أمامَ "الشواهدِ"
غزّةُ في حكمةِ
الوجدِ صابرةٌ
لا تعيدُ الحكاية حين الرواةُ
استعاروا الوشاية كي يخرجوا آمنينْ
أنا الآنَ مئذنةُ البحرِ
والغيمُ مقهى التنبُّؤ
شيئاً فشيئاً تسرّحُ أقمارَها جنّةٌ
تُخرجُ الماءَ من كفّها
كالدعاءِ
أنا الآنَ أصغرُ آياتِها
في التلاوةِ أمطرُ
زيتونة أو حنينْ
ستسألني طفلتي
والعروسُ على هودجٍ
الرمل: هذي الضحيّةُ
أجملُ منّي؟
ويسقطُ في النيل سرُّ الجوابِ الحزينْ
ستسألني عن حصاني
وبيتي

وقرميدِ حلمي
وآخر.. أخبارِ عبس
وعبلة
والعاشقينْ
وتسألني عن ندوبٍ بصوتي
وكيفَ الجميلةُ تدخلُ
تأبينَ مفردةٍ كالحجابِ
تزمّلَ فيها النبيُّ
تحصَّنَ بـ "اقرأْ"
فلا ترجموها
هي الآن تحمل آساً ووردا
وتستعجلُ البوحَ
مقبلة بالغيابْ
لماذا تدثّرْتِ كلَّ الحفاوةِ
لا العرسُ عرسُكِ
زينةُ هذي المشاهدِ زيفٌ
وهذا الغناءُ سرابْ

تقرّيْتُ حسنَكِ
ماذا على جسدِ الطيبينَ
سوى ما يُخلّفُ سمُّ الحرابْ
أتقبلُ غزّةُ
أم أننا غارقان معاً في العتابْ
أتقبلُ
لا صاحبي يستعيدُ السريرَ
ولا صهوة المستحيلْ
كأنّ الطيورَ تزفُّ
الأسى حينَ
غطّتْ جبيني دموعُ النخيلْ
أعلّمُها أنَّ صوتي
يسامرُ هودجَها لا الدخيلْ
يتيمان حطّا على فرحِ العيدِ
لكنْ مرايا الحقول انتشتْ حين متنا
فكيف يزغردُ فينا القتيلْ!

❑❑

أيقونةُ المُغنِّي

محمود حامد

أنساهُ طولُ الوَقتِ كمْ
مِنْ عابرٍ في العَيْنِ مَرَّ، وَكمْ على
أرَقِ الوسادَةِ داهَمَتْهُ الذكرياتُ، وَكمْ بَكى
لمَّا رأى في رَعْشَةِ المِرْآةِ أطيافاً
لأحبابٍ مَضَوْا في العابرينَ،
وَحَلَّ في مِرْآتِهِ الأبْدالُ
وَرَأى سياجَ العُمْرِ مَشْغولاً
بوَرْدَتِهِ الأخيرةِ كلَّما
ألقتْ إليْهِ سَلامَها عِنْدَ الرَّحيلِ،
وَلوَّحَتْ بيَدٍ يَقولُ:
سَلامُها مِرْسالُ
وَيَغيبُ فيها بَسْمَةٌ خَضْراءَ
تورقُ، أوْشَكتْ تنأى بغُرْبَتِها إليْهِ،
وَكادَ يَلمَحُ طيْفَها في العابرِينَ، كأنَّما
لمْ يَنْأَ عَنْها مُقلَةٌ،
أوْ تنْأَ عَنْهُ صَبابَةٌ،
رَغْمَ المسافاتِ الَّتي في القلبِ توجِعُ،
وانكسارِ الحُلْمِ فوْقَ أسَى..
وِسادَتِهِ الحَزينَةِ، آهِ يا أرَقَ الوسادِ،
وَما يُخلِّفُ في حُقولِ الأمْنياتِ:
السُّهْدُ، والتَّرْحالُ!!!

هذا مَساءُ الحُلْمِ يَعْبُرُ،
والقصيدةُ تستوي أيقونةً خَضْراءَ
في شَفَةِ المُغنّي.. ما الذي
في النَّاي أشْعَلَ قُبَّراتِ الصَّدْرِ،
يَسْألُ بابْتِسامَتِهِ المُثيرَةِ،
في مَساءٍ موجَعٍ: ما يَغْزِلُ الغزّالُ!!؟
حتَّى إذا انْهَمَرَ البَنَفْسَجُ
مِنْ أنينِ النَّاي، قُلْنا:
كيْفَ سالَ البَوْحُ مِنْ أيْقونَةِ الكلماتِ،
وَانْهَمَرتْ عُذوبَةُ ما تلوْنا
مِنْ كِتابِ الوَجْدِ لحْظَةَ هَمَّ يَنْزِفُ
شَهْدَهُ الشَلاَّلُ!!؟
وتَكادُ تنْزِفُكَ المحابرُ.. كلَّما
ثارَتْ عصافيرُ القصيدةِ فيكَ،
تُطلِقُها يَداكَ، وتَصْخَبُ الأشْكالُ!!!

***

تلك الصّياغاتُ المُثيرَةُ،
مِنْ مِدادِ العُمْرِ نسْكُبُها، وَمِنْ
نَزَقِ الأصابعِ حينَ يَسْري
جَمْرُها فينا قصائِدَ، أوْ أيائِلَ،
أوْ مَواقِدَ في شِتاءِ البَرْدِ يُشْعِلُها

رَفيفُ الياسَمين على السِّياجِ،
وَما يُثرثِرُهُ النّدى لِلوَرْدِ
في الرُّكْنِ القصِيِّ مِنَ الحديقةِ، حَوْلَنا
أقمارُنا، وَمَدَىً مَليءٌ بالعُذوبَةِ،
وَالإوَزُّ يَرُشُّ ماءَ الوَرْدِ فوْقَ العُشْبِ،
والأطفالُ...
صَخَبُ الفراشِ على أراجيحِ النّدى يَختالُ
أرَأيْتِ رَوْعَةَ ما تَراءى
في مَداهُ الأزْرَقِ المُنْسابِ كالنّهْرِ الشَّجِيِّ،
وَكَيْفَ ما يوحي يَهِلُّ قصيدةً خَضْراءَ
كالعُشْبِ النّديِّ،
لِكُلِّ وَحْيٍ مُبْدِعٍ،
وَلِكُلِّ صَبْوَةِ جامِحٍ خَيّالُ!!؟

***

وَمَضَتْ بزينتِها تُلَوِّنُ لَيْلَنا صَنْعاءُ
لَمْ تأتِ مِنْ سُمّارِها، والقاتِ، لكِنْ
كُلُّ ما فيها يقولُ بأنَّ هذي اللّيْلَةَ استِثْناءُ
لِلمُطْلَقِ الغيْبِيِّ تَصْعَدُ بالكَلامِ،
وَحينَ تأخذنا إلى ما نشتَهيهِ
النَّشْوَةُ الخضْراءُ
نُلقي مَفاتيحَ القصائِدِ لِلّذينَ نُحِبُّهُمْ
ونَقولُ: ذوقوا لَذّةَ الشَّهْدِ الذي
قَدْ صاغَهُ الشُّعَراءُ
وَعَلى رَنينِ الآهِ في شَفَةِ المُغنّي
تَستَفيقُ القُبّراتُ، وتَصْخَبُ الأشْياءُ!!!

***

هِيَ طَلّةُ الشُّرُفاتِ تنثُرُ حَوْلَنا
ذاكَ الهَديلَ السَّرْمَدِيَّ،
وَحينَ تُطْلِقُنا خُطانا
في فضاءِ المُستَحيل،
نَرومُ أقصى ما يُرامُ،
وَما نَوَدُّ يُنالُ.

***

وَغِناؤنا.. ذاكَ الجَناحُ الطّلْقُ
أشْبَه ما يكونُ بِرَعْشَةِ النّاياتِ
في تِلْكَ الأعالي...،
والذي في العُمْرِ أرْحَبُ،
كَمْ تَجاوَزْنا بِنَبْضَةِ خافِقٍ
ما غَلّتِ الأغْلالُ!!؟
وَعَلى قُلوبٍ أوْغَلَتْ
في لَيْلِ وَحْشَتِها،وَغابَتْ،
تُختَمُ الأقفالُ!!!

***

هذا المساءُ اللّيْلَكِيُّ،
وَتِلْكَ أبّهَةُ البَهاءِ،
فكَمْ نَثَرْتَ مِنَ النُّجومِ
لِكَيْ تُضيءَ لَنا قناديلَ الغِناءِ،
وَكَمْ سَفَحْتَ مِنَ الضِّياءِ لِكَيْ
يَصوغَ الفَجْرُ بَسْمَتَنا على
شُبّاكِهِ الوَرْدِيِّ، أوْ تَمْضي بنا
في نُزْهَةِ الغَسَقِ المُثيرِ بِسِحْرِهِ الآصالُ!!؟

***

هذا مَساءٌ عابِرٌ،
لا أنْتَ فيهِ، وَلا الأحِبَّةُ،
آهِ يا وَطَناً تُغَرِّبُهُ الجِهاتُ،
وَلا يُغادِرُهُ الحَنينِ العَذْبُ،
كَيْفَ الحالُ!!؟

***

تمْضونَ، نحْسَبُكُمْ جَميعَ العابرينَ،
وَأجْمَلَ الآتينَ،
نحْلمُ، أوْ نُغنّي،
كيْفَ لا نتقاسَمُ الحُزنَ الشَّجيَّ،
على الأحِبَّةِ، نحْنُ وَالأطْلالُ!!؟
ذهَبَتْ بنا، في الرِّيح، غُرْبَتُنا بعيداً،
كمْ نُرى... قدْ كان يَلزَمُنا لِننْهَضَ،
ذلك الزِّلْزالُ!!؟

* * *

لوْ خُطوَةٌ في الواصِلينَ،
وَكُلُّ ما يوحي جَميلٌ،
كانْهِمارِ الزُّرقةِ الأبْهى علَيْنا،
ها هُوَ السَّقفُ السَّماويُّ الذي
مِنْ حَوْلِنا:
تُقفُ مُدلاَّةً برَوْعَةِ ما تجلّى،
وَهْوَ أصْلٌ، والحياةُ ظِلالُ.

* * *

وَعَرائِشُ اكْتَمَلتْ ببالِ الكَرْمِ،
يَرْشُفُها على ظَمَإٍ، وَيُرْجِعُها
أغانِيَ موجعاتٍ...،
أسْكرتْهُ، على الصَّدى، قبْلَ الأوانِ،
وَيَسْكرُ المَوّالُ!!!

* * *

هِيَ ذي فراشاتُ الخَيالِ
تطوفُ عَبْرَ مَمالِكِ الكلماتِ،
تغْزلُ حُلْوَ ما يوحى،
وَلَيْسَ يُقالُ!!!
أوَلَيْسَ ما لمْ يَأتِ بَعْدُ،
يَظلُّ أجْمَلَ، والذي
لمْ يُفصح المكْنونُ عَنْهُ،
يَظلُّ أقْرَبَ للتَّمَنّي، وَالّذي
في المُسْتَحيل.. يُطالُ!!؟

* * *

هذا لهاثُ المَوْقِدِ المَنْسِيِّ،
تُشْعِلُ جَمْرَهُ الوَرْدِيَّ في ثلْجِ الرَّمادِ،
أطوفُ حَوْلكِ كالنَّسيم،
وَحينَ يأخذنا نُعاسُ الوَجْدِ،
نذْهَبُ لِلحِكاياتِ الجميلةِ،
وَارْتِعاشاتِ الأصابعِ، والذي
كانتْ تُخَبِّئُهُ المَرايا عَنْ طفولتِنا؛ وَعَنّا
طائِرَ الزَّيْتون كُنْتُ،
وَكُنْتِ مَوّالَ المُغنّي،
والهوى أحْوالُ!!!
وَأنا، وَأنْتِ، على امْتِدادِ العُمْرِ:
سُنْبُلةٌ تهيمُ، وَخافِقٌ جَوّالُ.

* * *

لوْ قُلتِ لي:
أيْقونةُ الشُّعَراءِ أنثى،
قُلتُ: أوّلُ شَهْقةٍ، في بدْئِها؛ صَلْصالُ
وَبُعِثتِ مِنّي...،
هكذا قالَ المُغنّي لِلّتي
مَنحَتْهُ لذّةَ دِفْئِها...،
فأفاقَ مِنْ غَيْبوبَةٍ، لِيَعودَ في
غَيْبوبَةٍ أخْرى، ولحظةُ نَشْوَةٍ،
كانتْ تُؤَوِّلُ ذلِكَ المَجْهول فيهِ،
ولحظة مِنْ غبطةٍ خضْراءَ يوقِظها على
شَفَةِ الغريبِ سُؤالُ:
هذا أنا، مَنْ تِلْكَ!!؟،
لحْظةَ أيْقظتْهُ على الجَوابِ يَدٌ،

وتِلْكَ الرَّعْشَةُ السَّمْراءُ...،
يَقْذِفُها إِلَيْهِ الشَّالُ!!!

* * *

صنعاء: ٢٠٠٨م.

❑❑

رثاء المكان

محمد منير خلف

كأن البلادَ
ستبكي على قمر
غاص في صمته الأقحوان.
كأنّ البلاد
ستقفل وجهتها صوب قلبي
وتفتح باب الحريق.
كأن الغمامة
لن ترسل الأرض
خلف الغريب
الذي تقتفي نسله
موجة من حنينٍ غريق.
كأن المدينة
لم تلتحف بالسؤال عن الغائبين
وأن مفاتنها
سوف يغنى على ليلها
عاشقٌ ذائبٌ
في جوابٍ عتيقْ.
كأن المسافة بيني وبيني
سيفصل بينهما
حائلٌ من غبار الطريقْ.
كأن الذي كان
ما كان يوماً كاملاً

وما كان أن يتمدّد
في صوت صمتي
سوى أن يبيح دماً أخضر الدمع
فوق سفوح التياعي.
كأنّ الذي كان لي
صار أبعد مني إليّ،
كأني على حجر
سوف يسقط
فوق المتاع.
كأنّ الشوارع
تعرف أني سأرحل
دون وداع.
كأنّ الجدار
الذي كان يسند شيخوخة القلبِ
هدّت دعائمه
غصّةٌ في نداء المكان.
كأنّ الذي كان
لم يكُ في القلبِ
إلا رمادَ القصائد
لم يكُ إلادواراً عقيماً
برأس الجهاتِ،
وإلا هواء كسيحاً

بنبض المنى
في أعالي الخيال
وإلا أسىً طافح الحزن
في كبريات الأوان.
كأن التشابيه
لم تستعرْ ثوبَها
من شغيف المعاني،
وأن البكاء الذي كانها
سوف يبقى أسير تشتته
في رثاء الأغاني.

□□

تراتيل من مقام الوجد
في حضرة إنانا(*)

مصطفى صمودي

تعرّت في فضاءاتي
لتغريني بنهديها السماويين
لتشرق في مخيلتي
ويصحو فجر أغنيتي
صلاة لابتهال الورد
فياضاً على شفتين

مرايا الروح والرؤيا
انعكاسات لمجد بهائها القدسي
حين قميصها الشفقي
رف بعاطر الأنسام والأنغام
صداحاً على شطين

قوافي اللون.. همهمة
ألملمها.. ليغزلها سلاف السحر
منسباً على خدين
أرتل فاتحات النور
أتلو سورة الشعراء
يأسرني مقام الوجد

من قيثارة العينين
أجوب فضاءها الوهاج.. لا أحلى
هو المنسوج من صحو..
ومن محو
ومن نورين أو نارين
فسبحان الذي أسرى بقلبي
نحو خضرتها.. ونضرتها..
أطهر الشوق أسرى بي
إلى (راووق) حضرتها؟
أم أن غمامة حبلى
أقلتني إلى جناتها العليا
على هدبين
(إنانا) البذرة الأولى
لها الملكوت في الماضي وفي الآتي
لها الملكوت في الدارين
خصيب غنائها ألقي
وبوح نشيدها عبقي
تبارك وجه مولاتي
تجلىّ في اشتعالاتي
تماهى في انطفاءاتي

(*) إنانا: ربة الخصب السومرية

وأودى بي إلى سكرين
أحلق في رؤى التجسيد والتجريد
بين العجز والإعجاز
هل في رؤيتي رؤيا؟
أوهم حقيقة ما عشته أم بين بين؟
(إناتا) الخصب ضمتني
بسر لقائها الروحي خصتني
وانبتني

أرى المحجوب رؤيا العين
فيا محبوب: دع كيفية الرؤيا
ولا تسأل متى انكشفت وأين..

بأن الحلم (كالأعراف) (كاللينبوس)[*]
لا (زمكان) في الأحلام
فيها القبل مثل البعد
فيها القرب مثل البعد
فيها (اللاهنا) (كهنا)
أرى الطلسم شفافاً
وفيض الروح إيغافاً
وبوح اللون أطيافاً..
بها المرئي كالرؤيا
وحد (البين) (كالمابين)
(إناتا) الخصب أنبتني
إذا أوغلت في الرؤيا

---

[*] اللينبوس: الأعراف في الكوميديا الإلهية لـ (دانتي).

إغواء

موفق نادر

سمعتُ الكمنجة تفتتح السرَّ
قبل الغروب قليلاً
فقد سال وهج البياض على قوسها
غارقاً في اللهاثِ
تفتته وتراً وتراً
ثم ترحل في وشوشاتٍ من الغيبِ
جاشت على نزق العودِ
حين تمرّغ في ظلّها
نازفاً دمهُ
في الهزيع الأخير من الصبر
سيدتي..
ــ صاح من ولهٍ ــ
واقتفى قلبهُ
تائهاً
في ازدحام المعاني
يراودها:
أمسكي بيدي
كم أخاف عليكِ
تطيرين في وسن الصحو
مثل الملاكِ
الجميل
فلا تدعيني وحيداً

هنا
في المتاهِ الوثيرِ
أخاف كثيراً إذا الليل أغفى على كتفيّ
بألا تعود موسيقايَ تقوى
على حمل روحيَ
وهْيَ تحتَ اللحونَ
إلى القمة العالية
أجل يا كمنجةُ
يا خيطَ دمعي السخيِّ
ويا قصبَ السهبِ
حين يحنّ إلى ثدي
أيامه الغالية
عديني
بألاّ تفرّي إلى
حزنك المشتهى
حينما يلمس القوسُ نبضَ جواكِ
فتنسين لحظاتنا الحالية
رأيتُ الكمنجة
حين استقام لها الحزنُ
راحت
تهمّ لتجهش بالحبّ
غصّت قليلاً من اللحن

رقت بأهداب نشوتها
ثم هزّت بأوتارها ولهَ القوس
حتى استعادت زهورُ الحديقةِ
نشوتها الذاوية
وقد أمعنتْ في البياض
تقصّتْ أنوثة أشيائها
خصلةً
خصلةً
ثم حثت خيول مفاتنها في الشعاب
وكان لنا أن نميل مع اللحن حيث يميلُ
حيث يميلُ
ونسبحَ في لجّةٍ
من ينابيع صبوتها الصافية
وكان على العودِ
ـ كيلا يضلَّ ـ
التشبّثُ بالنصل
أنْ
يستحثَّ الحنانَ الذي
في البياتِ

وفي النهوندِ
لكيلا يعودَ إلى وقتهِ
حافيا
فأشعل أوتارهُ
كي يضيء لها دربها
للفراش الوثير
ورشّ من اللحن زهراً
ودمعاً
وترنيمة
صاغها للمساء الأخير
وقطّر أشجانه الصافية
تظلّ الكمنجةُ بضع ثوانٍ
تسحّ على خدّ عازفها
ما تبقى من اللحن
والدمع
والذكرياتِ
وتثوي على كتِفهِ
غافية

❑❑

قـــافـــا

عبد الكريم أديب بدرخان

عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.
تفردُ جنحيها في الليل.. فينسكبُ النورُ
وتحملها أمواجُ الموسيقى
تخطو فوق الماء.. فتوجعُ قلباً تحت الماءْ
قلباً يتبعُ خطواتِ الحلم
يطاردُ أذيالَ الخُيَلاءْ.
عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.

***

خطواتُكِ لا تطأ الأرضَ.. دموعي ترفعُها
تسحبُني نسماتُ الفلِّ إليكِ
فأدنو أكثرَ.. أكثرَ..
من شلال الذهبِ الأشقر
من أمواج الفضّةِ تعبرُ جسمكِ
ألمسُ كفّكِ ــ بالخطأ المقصودِ ــ فيجرحُني الماءْ.
عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.

***

تحت الثوبِ الأبيض.. أزهارٌ تتفتّحُ
تشربُ من كوثرِ نهديها.. تسكرُ
تترنّحُ في حالةِ وجدٍ صوفيٍّ
يأخذني الحالُ.. فأرفعُ كفّيَّ إلى الأعلى:
سبحانكَ ربّي كيف نُكذّبُ بالآلاء؟!
عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.

***

في الرقص أطيرُ إليكِ.. وتمنعُني
القيمُ الجبليّةُ عن جسدٍ
يتعرّى في ملكوتِ الحلم.. سراباً أبيضَ
يحملُ مطراً في شفتيهِ
ليروي صحراءَ الروح العطشى
يحملُني الحلمُ بعيداً
أبعدَ.. أبعدَ.. أعلى.. فوقَ خيالاتِ الشعراءْ.
عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.

***

تقتربُ الخطواتُ وتنأى
ترسمُ في الساحةِ أبعادَ الشوق
ويتّحدُ اللحنُ القفقاسيُّ
مع الضوءِ الأشقر
مع همساتِ العطر
تحاصرُني ــ في حضرةِ عينيكِ ــ أرقُّ الأشياءْ

أكتشفُ الثالوثَ الأسمى:
(أنتِ.. أنا.. قافا)
القافا كونٌ يحكُمهُ كيفَ يشاءْ:
عصفورٌ يرقصُ فوق الماءْ.

* * *

قافا: *رقصة شركسيّة تتسمُ بالأناقة والجمال، يقف شابّ وفتاة مقابل بعضهما البعض في ساحةٍ دائرية، يقتربان من بعض ويبتعدان بخطواتٍ منتظمةٍ وعلى رؤوس الأصابع، مع حركاتٍ بالذراعين تُظهِرُ فروسيّة الشاب وأنوثة الفتاة، وهذه الرقصة تمثّلُ المرحلة الأولى من علاقة الشاب والفتاة.*

❑❑

نفح الحبيب

عبد الحميد الشيخ عطية

كلُّ النساءِ أحبُّهنَّ
هنَّ الملائكةُ... المليكات
الجنانِ الناعمات
وهُنَّ هُنَّ
إلاَّ اللواتي يظهر الشيطانُ عند ظهورهنَّ
فلستَ أسألُ أن أكونَ
وأن يكُنَّ
والنازغاتُ النازعاتُ إلى التوتُّرِ
لا يكلُّ ولا يملُّ
لسانُهنَّ
خُذني، أعش بين
التلال اليابساتِ
مع الذئابِ
ولا أجرّب سخطهنَّ
خُذني إلى سفرٍ طويلٍ في البوادي
والجبال الشاهقاتِ
ولا تدعني بينهنَّ
عيشُ الخيام ولا اللئام من النساءِ
ولا أكاذيب الهوى
بقصورهنَّ
فيهُنَّ سِرُّ اللهِ
والرحمانُ
والشيطانُ
مُمَثّلانِ في أعطافِهِنَّ
ما قيمة الثدي المكوَّر كالسماءِ
إذا تكوَّرَ في العراءِ
وقد حُرمتَ وصالهنَّ
أحببتهنَّ ولن أغادرَ جنّة الرمَّان
شبراً واحداً
حتى يُقال: غوى وجُنَّ
ضعني على ثدي أليفٍ
عامرٍ بالحبِّ
واتركني
أحبُّ
من المحبَّةِ
حُبَّهُنَّ
هاتيكَ أزهارُ الربيع
نعومةُ الحمل الوديع
طراوةُ الخزّ الرفيع
وشَمُّ طيبٍ كالحليبِ..
حلاوةُ الأنثى بهنَّ
زيَّاكَ من نفح الحبيبِ..
وتلكَ آياتُ النساءِ
فهُنَّ لي وأنا لهُنَّ

جبريلُ يفتحُ كلَّ بابٍ في السماءِ
إذا تبسّمَ
ثغرُهُنَّ
وأنا سأوصدُ
كلَّ بابٍ
للتعاسةِ والشقاءِ
إذا ضحكنَ
وما عَبَسْنَ
وإنْ يقُمْنَ وإنْ جَلسْنَ
وإن سلسْنَ وما بلسْنَ
وإن حضرتُ
حُضورهنَّ
ولسوف أنسى
كلَّ تاريخ الحروبِ
إذا استكنَّ
وثارَ حوليَ
عطرُهُنَّ
ولسوف أذكر أنني
مذ قد وُلدتُ
وُلدتُ في أحضانهنَّ
لا شيء في الدنيا
ولا الأخرى
ولا خلقَ الإلهُ
مثيلة من مثلهنَّ
هنَّ الملائكةُ
المليكاتُ
الجنّان الناعماتُ
وهنَّ هنَّ
كلُّ النساءِ
أحبهنَّ

دمشق ٢٠٠٩

□□

ويبقى هديل الحمام

أحمد عبد الرحمن جنيدو

على ضوء ذاك البعيد سأنشر حلماً،
وأتقن عزف النزيف بأرض السكوتْ.
بأنسجة الهمس أقضي جنوناً،
ليصبح نبضي سواداً،
وأمي على الذكريات مناديل وهم،
وأجلس في الركن صبراً،
أحادث نزف البيوتْ.
وجدران تلك المدينة لا تنحني،
لأعاتبها من صعاب الكبوتْ.
سمعتك، من أنت؟
أقبلْ، سراج الشوارع أيقظ ظنّي
وأنت كأنّي
كما الياسمين على شرفات التشرّد والخوف،
عمق اللغات المباحة
في حضن تابوتها الموت موتْ.
وبعد اقتراف المحبّة،
يحبل حدسي حنيناً،
يغطي مساحة حبّي،
وشكل أنيني يتوق،
وأنت فضاء التهافت، أنت الهفوتْ.
سجنت صراخي وأنت مسافات صوت،
وبيتي القصيدة، عمري الغناء،
وخطّي بنته يد العنكبوتْ.
على رعشة الشمع أمّي تصلّي،
أخاف التكاثر فوق الورقْ.
وأعشق برق الألقْ.
وحسبي بأنّك عطرٌ يموج بجوف الحبقْ.
وحسبي سأجلد يوم انفصال الذوات،
عن النطق بالحقّ كلّ صعقْ.
وعاد إلى الهزل المتناقص بعد امتصاص الشفقْ.
وإنّ البداية أقرب من نظرتي
نحو أقصوصة التين نحو حكاية توتْ.
سمعت هديلاً فمات الحمام
سأنشد بالصمت صخب الكلام
وأبلع ريق التواتر،
لست الذي يؤمن اليوم بالخوف في حزننا،
أو بفلسفة الجرح فوق السلام
ندائي إلى الغيب
ثقْ يا صديقي يفوتُ يفوتْ.
تمادى صهيل التمنّي
بصدر المغنّي
أحبّك أعلن بدء الرحيل وأنّي
بغير هواك أموتْ.
تجادلني،
أستطيع اغتراف الحياة
فكلّ الحقائق في أصلها أمنيات
وسير البطون على لقمة العيش ليس النجاة

أتدركني؟!
ليس عيباً صراع النفوس بأرض الممات
هناك يقين بأني أخون وأني الخفوتْ.

* * *

هو العيش يا صاحب العمر
باسم التناقض باسم الشقاءْ.
ألا يكبرون؟! ولا يعلمون
بأنّ المحبة تعني البقاءْ.
وإنّ الذي ضاع في الليل
يحدو بلون القدوم انتهاءْ.
وإنّ الذي لاح في الفجر
يمسي بليل الرجوع ابتداءْ.
هو العبث المتمدّد فوق السمات
على غصّة اللون وجه التمايز
أفراحه في العناءْ.
هو الجدل المتعلّق في أن نكون
وإن كان فينا الضمير انطفاءْ.
هو الأمر يا صاحب الأمر،
مدّتْ كفوف الدعاءْ.

* * *

هزيم سلاماً لأمي العجوزْ.
لقدْ فتحوا الباب والعبث المتآكل فينا يجوزْ.
وخائن نفس بعمري يفوزْ.
سلاماً بإشراقة الصبح ألف سلامْ.
هزيع التفرّد يبقى يطوف
يبدّل لون الجلود،
ويلبس حقد الخبائث فوق الوئامْ.
أتدري؟! لماذا نصعّب ذاك الختامْ؟!
لأن البطولة فينا كلامْ.
دمشق بعرف الحقيقة تاجٌ،
ومن عبروا جسدي لعنةٌ،
أمنا الأبجدية دامتْ شآمْ.
على الأمويّ سيسمع صوت السلامْ.
ويبقى هديل الحمامْ.
يدوم هديل الحمامْ.
يدوم هديل الحمامْ.

كانون الثاني ـ ٢٠٠٩

□□

اللاذقية

مصطفى عكرمة

اللاذقية ساحلاً وجبالا كم خصها المولى الجميل جمالا!

وأقام فيها الحسنَ يَهدي عقلنا ويفكُ عن تفكيرنا الأغلالا

ما مرَّ ذكرُ اللاذقية عابراً إلا وسبّحتُ الإله تعالى

ورسمت للدنيا فرائدَ حسنها صوراً لها يقف الورى إجلالا

كم أوغل التاريخ يحبو نحوها لينالَ منها فوق ما قد نالا

ولكم حبته رجالُها ممّا اشتهى وأرته رائع ما يقال فعالا!

اللاذقية واسترحْ إن قلتها فلها محالٌ أن ترى أمثالا

الأبجدية من ثراها أشرقت لتكون شمساً للورى وظلالا

المفردان جمالها وجلالها يا طيب زهو الحسن زاد جلالا!

ويظل حسب اللاذقية أن ترى كم للمعالي أنجبت أبطالا!

أنا لن أعددهم وحسبك منهمو أسدٌ تنشّئ للعلا أشبالا

***

يا ذكريات صباي في أنحائها ما زال ذكركِ آسري ما زالا

كم ذا نهلت العلمَ من أفذاذها يا طيب ما زادوا لنا الإنهالا!

وعلى يراعي كم تزاحم ذكرهم لترى به حسنَ البيان تلالى!

ما فارقت عيني مباهجُها التي فيهنّ طولي نافس الأطوالا

ورفاق ذاك العهد أنسي ذكرُهم للهِ كم كنا لديه رجالا!

ننمو وينمو فيه حبُّ عقيدةٍ نأبى سواها أن نرى أبدالا

عشنا الفتوة ثورة وتطلعا لبناء مجد يرفض الإذلالا

أكرمْ به عهداً رضعنا كبرَه ولغيره لم نُلق يوماً بالا

عهدٌ لوحدة أمتي نحيا له مهما قسا زمن الخلافِ وطالا

نشتد ما اشتد البلاء توحداً ونزيد ما زاد الأسى استبسالا

لم ننسَ يوماً أننا من أمةٍ فيها المهيمن أنزل الأنفالا

تبقى على عهد الجهاد مقيمة لا همَّ ما تلقى بها أنذالا

فالركب ركب الحق ماض زحفه يستسهل الأهوال والآجالا

والظلم مهما اشتد يفني نفسَه فالظلم أسرع ما يكون زوالا

لابد أن الله منجز وعده حاشاه ألا يمحق الدجّالا

ويعيد عزة من به قد آمنوا ورضوا الحياة عقيدةً ونضالا

يا لاذقية يا استراحة مهجتي لا تحرميني من رؤاك نوالا

أنا ما أردت البعد عنك فإنني قد كنتُ منك سفيرك الجوّالا

في أي أرضٍ عنك تحملني النوى أبقى بتاج فخارك المختالا

يا جارة البحر الأزرق نسيمُه كم ذا شفيْتِ لنازلٍ إعلالا!

ولكم أعدتِ فصاءه وجلوتِهِ فكأنما جمّعته أوصالا!

وحنوُّ رملكِ دونه الذهبُ الذي قد ودّ عندك أن يكون رمالا

وأذان مسجدك الشموخ منارةٌ كم ذا بما أوحى أزال ضلالا!

ولكم تشرّبت النفوسُ جلاله ولكم على ظمئي يُصبّ زُلالا!

وسهولك الخضراء فاتنة الرؤى فاضت بأكرم ما نود غلالا

وجبالك المتنافسات بدلها أبهى وأجمل ما رأيت جبالا

فتن وربك ما فتنت بمثلها كرمت ثرى عبر الزمان وآلا

***

يا لاذقية عفو حسنك إن تكن لي بلدة قد نافستك جمالا

الحفة الخضراء واهبة السنا ونعيم من فيها يمط رحالا

فيها ولدت، وكم غذاني تربها أكرم بما قد خصني أفضالا!

هي ربة المجد الذي أربابه أجيال عز تقتفي أجيالا

المنبتون الصخر جنات، ومن كانوا بقلب عدوهم زلزالا

وبكل شبر من ثراها قصة روح الجهاد بها تموج نصالا

كم للفرنسيين فيها مأتمٌ ذاقوا به طعم الفناء وبالا!

ولكم إذا ذكر الجهادُ وأهله عدّدت فيها للإباء رجالا!

وبها ثوت أميّ فهل كترابها تُرْبٌ يفيض محبة وجلالا!

كنت الرضيع غداة عني قد مضت فاجعلْ لها الفردوسَ ربِّ مآلا

يا لاذقية ألف عذر إن يكن زاد الحنينُ بمهجتي إيغالا

ما قلتُ إلا بعضَ ما في خاطري ويلام من قد قال عني غالى

***

ماذا أحدث عنك يا داري التي أجد الوفاء لِما حبته محالا؟

الله صاغ اللاذقية بدعة وبحسنها للحسن شاء كمالا

حسن البلاد، وكلُّ ما باهت به أبداً أراه بحضنها أطفالا

□□

ذكرى فتى دمشق
(بهجت الأستاذ)

ممدوح فاخوري

سنظلُّ يَحْضُنُنا الترابُ تِبَاعا لكنَّ صَرْحَ الفنِّ لا يتداعَى
يا ساكن القفراء ضاقت حُفرةٌ والفنُّ أوسعُ مَرْتعاً وبقاعا
أسفي على الإبداع تُهْدِرُهُ وكا ن سُلُوَّنا، في العمر، والإمتاعا
آثرتَ صَمْتَ مُغرِّدٍ وكأنَّهُ ما كان يوماً يُطربُ الأسماعا
وطرقتَ أبوابَ السُّلُوِّ لعلَّها تُنسيك طيف الهمِّ والأوجاعا
وتعود للجدران، وهي كَهيبةٌ خُرْسٌ تُبادِلكَ الأسى، مُلتاعا

* * *

كم بتُّ أرقُبُ أن أراك مُحدِّثي عن ذكريات الفنِّ والأحبابِ
وتغضُّ طَرْفَ العين عن زمنٍ بهِ تطوي نداء القلب طيَّ سحابِ
والذكرياتُ إذا أثَرْنَ مَكامِنَ الـ ـعِشْقِ القديم أثرْنَ صُمَّ صِلابِ[1]
ما بالُ طيفك يا صديقُ مُحَدِّثي عن كلِّ مَنْ عَبَرُوا سوى الأصحابِ

---

[1] صُمّ الصلاب: الصُّخور.

أستدْرِجُ الكلماتِ منك مُرجّياً أن تستعيد بهنَّ عَهْدَ شبابِ
حتى توثّقت العُرَى وتلامَحَتْ ذكرى تمرُّ عليكَ مَرَّ شهابِ
حَدّثتني لكن بلهجةِ مُشْفِقٍ من أنْ تُساقَ بها إلى الإسهابِ
لِتَعُود للصَّمت الرَّهيب وتحتّمي بضجيج لحنٍ جاهزٍ صخَّابِ
تحنو على "التلفاز" تحسب أنه يُنْسِيك بَرْحَ الهمِّ والأتعابِ
ويخيِّم اللّيلُ الكئيب فتنثني لجدارِ سِجْنِكَ مُرْهَقَ الأعصابِ
وتغيب في الظلماء، في إغماضةٍ، ترجو السُّلُوَّ بها عن الأوصابِ
وحُطام قلبٍ باتَ غيرَ مُفرّقٍ بينَ "النَّزيل" هناك والأحصابِ[٢]

* * *

يا مُطرب الأرواحَ كنتَ "فتى دمشق"
إذ تُسعد الصَّباحْ بنغمةٍ كالعِشْقْ
ما حَلَّ بالصُّداحْ والبلبل الصَّدَّاحْ
مُسَهَّدٌ في اللّيلْ يردِّد النُّواحْ؟
هاتِ اسقِنا لحناً يفيض بالأشجانْ
وأجمل الألحانْ

* * *

(٢) النزيل: نزيل الدار حيث كان يقيم

أيُّ سِرٍّ في حَنَاياهُ هَداهُ في الدُّجى نحو مغاني أنْسِهِ
فسَرَى مُتَّئِداً تلوي خُطاهُ ذكرياتٌ أفلتَتْ من أمسِهِ
وسَرَتْ تُذكي شجوناً في حَشَاهُ قرَّبَتْهُ خُطوةٌ من رَمْسِهِ
فترامى.. فاستَفَزَّتْهُ الحَيَاةُ فنعاها ناعِبٌ من نفْسِهِ!
ها هُنا يُلقِي أخو الهمِّ عَصاهُ فدَعِيهِ يُرتَشِفْ من كأسِهِ

٢٠٠٦/٢/١٠

❑❑

عشق السراب

علي معروف

لا تلمني وقد أطال جَفَاهُ ... إن تجاهلت صوته وصداهُ

أو تأبطتُ هاجسي وهمومي ... يائساً من سحابه ونداه

لا تلمني، فكل طير يغني ... شجنَ الشوق واتقادَ جَوَاه

إن طغى هجرُهُ استحال سُكوناً ... وخبا حبه وخاب رجاه

محنة الحرِّ موطن ضاق فيه ... جانباه على اتساع مَدَاه

كنت هيمان حجتي وصلاتي ... بين وديانه وفوق ذراه

أغنياتي له وهمساتُ روحي ... ورؤايا مشدودة بروْاه

لم أكن قد صحوت بعد ولا كا ... ن فؤادي مستيقظاً لأراه

يُخلص الودَّ للذين قلوه ... وحبوا خالص الهوى لسواه

واستخاروه مورداً مستفيضاً ... لهمُ ريعه ومنا جناه

نبه الوجد غفلتي فأراني وجهه في احتجابه وجلاه

فأنطفت جذوتي ومِلتُ بطرقي وأقلتُ الفؤاد من نجواه

لا أنا قادر على البوح فيه لا، ولا أستطيع أن أنساه

موطني، صبوتي عواء بواديه وشرخ الشباب إرْزُرُباه

هكذا العاقل البتيلُ المعنىً يتلظى إذا الحبيب جفاه

ليس هذا خيَار أهلٍ ببيتٍ أغلقت دونهم ضلالاً كُواهُ

□□

بوح رقم

جمانة طه

منذ لحظات..
أجل منذ لحظات!
وليس من أيام، أو شهور أو سنوات..
بل منذ لحظات..
كنت أملك الحياة ..
وكان لي اسم..
قبل أن أتحول إلى رقم..
إلى مجرد رقم،
بلا اسم.. بلا عنوان.
في زحمة الموت..
نسي العالم أسماءنا..
وراح يحصينا أكواماً..
ويحولنا إلى أرقام.
الأجساد سوداء،
الأرض حمراء،
والسماء لونت نجومها بدماء هذه الأرقام

* * *

حزين أنا.. حزين
لقد ضاع اسمي في صوت رصاصة..
وغرقت أحلامي في طوفان الخلافات.
مللت مواقف العجزة،
كرهت كلمات الإنشاء،
والأصوات..
ليست سوى كلمات.
أيها المتفرجون المتخاذلون..
خسئت أعينكم الزجاجية..
وقلوبكم الخشبية،
وألسنتكم الورقية.
"لو كنت ريحاً لاختنقتم..
حين لا تهب.
لو كنت نوحاً فوق لجة الطوفان،
لطردتكم من السفينة..
لو كنت نيرون..
لطهرت قلوبكم..
على ألسنة اللهب."(*)
رعود الشعب تعزيني..
أصواتها تطربني..
وهي تدق أبواب الكون،
وتخلع أقفال الأرواح .
كيف أثق بفجر عربي

(*) الشاعر أمل دنقل

والجوع قاس..
والدفء مفقود؟.
لا تلوموا شكوكي ..
ولا تضجوا من شكواي..
إنه خوفي على من بقي حياً في غزة..

* * *

يا لتفاهة الحياة!
كنت أسعف الآخرين..
فسقطت..
ولم يستطع أحد أن يسعفني.
في أعماقي براكين غضب..
الحيتان تعكر مياهنا..
وتنعم في مياهها آمنة.
أعدل ما يجري؟
أعدل أن أقتل بيد مجرم يدعي أنه يحمي أمنه؟
ماذا فعلت؟
أيّ ذنب اقترفت ؟
فأنا لم أقتل أحداً..
ولم ألوث بأنفاسي صفاء السماء؟
لكني فلسطيني..
ويكفي أن أكون فلسطينياً، لأموت!
صحيح أنهم جعلوا مني مجرد رقم،
لكنهم نسوا أنّ هذا الرقم..
هو المقاوم والفلاح والخباز والعامل والطبيب والمسعف والصحفي،
والشاب والمرأة والشيخ،
وجميع الأطفال.
"تتحدث لي الزهرات الجميلة..
أنّ أعينها اتسعت
دهشة،
لحظة القطف..
لحظة القصف..
لحظة إعدامها في الخميلة."*

* * *

منذ فجري الأول..
وأنا أكافح حياة لم اخترها.
ولدت يتيماً من والد (رقم) فقدناه في مجزرة دير ياسين.
ومن أمّ تجر وراءها فقراً وثمانية أطفال.
روت لي أمي أنه عندما استشهد أبي،
نظرت جدتي إلى عينيه..
وقالت له: لن أودعك يا أحمد..
ثم غطت وجهه، واستدارت.
يا لكبرياء جدتي الفلسطينية!
ويا لصمودها!

* * *

أشعر بهواء يرفّ فوقي..
أتراه جناح عصفور، أو جناح نسر؟
ليته يكون نسراً..
فأنا لا أحب أن ينهش لحمي، عصفور صغير..
ولا قط ولا كلب.
صوت القصف..
يقضي على ما تبقى في أذني من حياة.
رائحة الدماء تميتني مرة أخرى..
وعويل الأطفال والأمهات..
يسلب بقايا النبض في قلبي.
ماذا حلّ بأسرتي؟..
هل تناولتهم شجرة النار؟ ..

* * *

برودة تخترقني..
تجمد الدم في عروقي.
بعض أيد تنتشلني..
تضعني في شرشف،
تلف حولي حبلاً..
وتضعني في شاحنة.
ارتطامي بأرقام آخرين، يؤنسني
يمحو غربتي..
وبهدوء ..
أسقط في حفرة يحتفي فيها الليل.

* * *

يزحف الجفاف على يدي..
أصابعي، تعجز عن مسك القلم..
أقاوم.
ترتجف أصابعي..
يزوغ منها القلم ..
أقاوم.
أريد أن أكمل حديثي معكم..
لا فائدة..
القلم يهتز..
يسقط من يدي..
يقع على كفن أبيض ..
ويرسم رقماً (فوق الألف بكثير).

❑❑

غواية العشق

د. عيسى درويش

الشهدُ من عذب الشفاه قطفتهُ

والخمر من عنب الجنان عصرتهُ

وسكرت من خمرين أحسب فيهما

بعثا على درب الخلود قبلته

وعرفت فيه السرَّ عند مذاقهِ

ووقفت مشدوهاً بما شاهدتهُ

ومشيت في درب الحبيب لعلّهُ

مثلي.. يلاقيني.. وقد لاقيتهُ

إني أتوق له وأطلبُ وصلهُ

ولكم يعذّبني؟ وما عذبتُهُ

وبَدَوتُ كالطفل الصغير وأمّهُ

تخشى عليه العادياتِ - ثميتهُ

النور من حولي فلا عينٌ ترى..

إلا الجمالَ يُحيطني ملكوتهُ

ونسيت أني الآدميُّ وقد أتى

هذا المكانَ.. ولم أكن قد زرتُهُ

وسألت عن اسمي وبيتي عندهم

فأجابني صوتٌ كأني عرفتهُ

الروحُ لا تحتاجُ بيتاً عندنا

والبيتُ للأجساد.. كنت أخذتُهُ

وتبعته حيناً أحلقُ طائراً

وأراه يسأمُ - إن أنا حثثتهُ

أخذ الحديثَ وراح يروي قصةً

عن سرّ آدم خلقهُ أو موتُهُ

شاء الإله بأن أكون معذباً

واحترت فيما قيلَ إني اخترتُهُ

أغواه من أغواه.. تلك إرادةٌ

طعم المنيّة في الغواية عشتُهُ

الليل في السهدِ الطويل قضيتهُ

وحسبت أخطائي بما أخطأتهُ

والذنب ذنبي لا أحمّلُ وزرَهُ

غيري ودربي في القصاص رسمتهُ

والموت واسطة الخلاص وإنني

أسعى إليه إذا تباعَدَ وقتهُ

والحزن توأم عيشنا ووجودنا

والمرء مشغول.. ويُنسى موتهُ

ومشيت في الدنيا بحكمة عالِمٍ

ورسمت درباً للصراط سلكتُهُ

وأنا.. أنا مثلُ النسيم مسيّرٌ

وأتيت قسراً للوجود وجئتهُ

روحي على كفي كريشة طائر

والأمر بالتسليم كنتُ قبلتهُ

فأنا - أنا نورٌ كومضةِ نجمةٍ

لكنني خوفاً - أنا أخفيتهُ

وأنا - أنا بشرٌ إذا شاهدتني

بالطين مرسومٌ أنا أظهرتُهُ

وأنا أنا برقٌ إذا غيثٌ همى

وعلى الرياح المرسلات حملته

والشعر عندي كالصلاة وسيلة

في حبّ ربي للوصال نظمتُهُ

شعر له سحرٌ أصير بفعلهِ

مثل الملائكِ إن نطقت وقلتهُ

بشرٌ أنا - والسرُّ في مضمونه

ما زلت أكتمه وإن أفصحتُهُ

هذا الأديم يعود للأرض التي

منها الأديم - وفي الردى أرجعتُهُ

حتّامَ يأسرُني الزمان بقيدهِ

وأنا رجَعْتُ لجوهري.. وكسرتُهُ

أطلِقْ سراحي لا أرى موتي سوى

جسر على درب الصراط عبرتُهُ

□□

مَسافةُ صَرْخَةٍ.. وضجيجُ صَمْتْ

محمد طارق الخضراء

مسافةُ هَمْسَةٍ...
ما بينَ مَجْزَرَةٍ.. وقُبلةٍ...
ورملِ قُرْبَ بَحْرِ...
مسافةُ صَدْمةٍ...
ما بين حُلمٍ.. وَظلمِ...
قد تراءى فيه...
جُلمودٌ وصَخْرْ...
مسافةُ قُبلةٍ...
ما بين طفلٍ يَحتمي...
أوْ يرتمي... في حِضْنِ أمْ...
يَبْكي.. يلَملِمُ...
جرحَ خَطْبٍ مُذلهِمْ...
لا أخاً يَحنو...
ولا مِن منقذٍ.. ليُزيلَ هَمْ...
ويتوهُ...
ما بين المرايا.. والحَكايا...
والضّحايا...
في أسَى.. وطنٍ ودَمْ
مسافةُ صَرْخةٍ...
ما بين مَقبرةٍ.. وسُنْبُلةٍ...
وأنْقاضِ بَيْتْ...
ومخابِزَ.. تروي حِكاياتِ الدَّقيق...
مَعَ الشَّقيق...
بلا كلامٍ.. أو سلامٍ.. أو صديق...
فَجَّرتْ آلامَ صَمْتْ...
مسافةُ نخوَةٍ.. وأصالَةٍ...
ما بين غزّةَ والعَريشْ...
أُسِرَتْ بِحَسْرَتِها...
وصدورُهم عَبَثاً تجيشْ...
مسافةُ ذَرَّةٍ من بَلْسَمٍ...
ما بينَ مَعْبرِ نَجْدَةٍ...
ونزيفِ طفلٍ...
قامَ مِن تحتِ الرُّكامِ.. وقد يعيشْ...
مسافةُ حَفْنَةٍ...
من حكمةٍ.. وكرامةٍ...
فيها الشَّجاعةُ.. والإباءْ...
ومُروجِ أرضٍ...
أنْبتَتْ قَمَراً.. وأحْلاماً.. ونخلاً...
قد تطاولَ.. في السَّماءْ...
فإذا بِشعبٍ قد تَعَمْلَقَ...
مِنْ أزيزِ القصفِ...
فانْفَجَرَ الحِصارُ...
وصارَ مَجْدَ الكِبْرياءْ...
مسافةُ دَمْعَةٍ.. نَزَفَتْ.. مُخَضَّبَةً
مِنْ عينِ أرْملةٍ.. ونازِحةٍ...
تحطَّمَ بَيْتُها.. وغدا هَباءْ...
مسافةُ حَسْرَةٍ.. أو عِبْرَةٍ...
من صَوْتِ يَعْرُبَ...
في ضجيجِ الصَّمْتِ...
لا تُعْطي دَواءْ...
مسافةُ زَهرةٍ.. من أقحوانْ...
ما بين مَكْرُمَةٍ.. وملحمةٍ...

فيها الفوارسُ.. عزّةٌ.. أو نجدةٌ...
في صهوةٍ وحصَانْ...
ونذيرِ شؤمٍ... وغدرٍ.. قد تَسَلْمَلَ...
أو تسلّلَ مِنْ جحورِ الأفعوانْ...
مسافةُ ثلّةٍ.. أو حَمْلَةٍ...
عَبَقتْ سنابلَ.. أو مناهِلَ...
بين غزّةَ والخليلْ...
فإذِ البلابلُ.. والمناحلُ.. والفصائلُ...
لمْلَمَتْ أشلاءها...
في القدسِ أوْفي الضّفةِ الثّكلى...
ولَم يَصْمُتْ جليلْ...
مسافةُ نفحَةٍ.. من عنْبرٍ...
أو ياسَمينِ الشّام...
أوْ بَلَحِ البَوادي.. والنّخيلْ...
مسافةُ همَّةٍ.. وإرادةٍ...
تُنهي القيودَ.. أو السّدودَ...
وفي تحدّي المستحيلْ...
مسافةُ عِزّةٍ.. ومَحبّةٍ...
ما بينَ غزّةَ والشّامْ...

لن يكونَ الغدرُ...
والقصْفُ المُكثّفُ...
غيرَ زوْبَعَةٍ.. تلاشَتْ...
في بريقٍ من حسامْ...
أو تكسَّرَ تحت أقدامِ...
البسالةِ.. والإرادةِ.. والوئامْ...
لن يُفرِّطَ شَعْبُ غزّةَ في حقوقٍ...
أو يُساهمَ في انقسامْ...
كلُّ أمّتِنا ستَفْخرُ...
بانْبثاقِ الفجْرِ من عتْمِ الظّلامْ...
كلُّ أمّتنا ستَسْمو...
عائدينَ إلى الدّيارِ بلا خيامْ...
حينها نحيا.. كأحرارٍ...
بموطننا كِرامْ...
يَوْمَها تعلو وتَخْفقُ...
كلُّ راياتِ السّلامْ...
يومها تعلو وتخفقُ...
كلُّ راياتِ السّلامْ...

❑❑

قبور الغرباء..

عدنان كنفاني

أسير مع عشرة رجال فقط، صامتين وراء نعش ثقيل محمول على الأكتاف..

بيننا ذلك الرجل الغريب الأشيب، لا أعرفه ولم أره من قبل، يبدو حزيناً، منكسراً، يطوي رأسه بين كتفيه، ويتمتم بكلمات لا يسمعها أحد..

يتقدمنا المختار عبد القادر، يعقد ذراعيه خلف ظهره، وينفخ ضيقاً بين الفينة والفينة..

يكمل احمرار وجهه الطافح المكتنز الذي لفحته شمس تمّوز اللاهبة، دائرة لون الطربوش الغامق، يغطي مساحة من صلعته، ينوء بحمل كرشه المدور، المحشور في ثوب طويل، يتوسطه حزام جلدي عريض، يحاول شدّ الخطى لينتهي من هذا الأمر بأقصى سرعة..

ما أسخف أن يموت الإنسان على فراشه، ولا يعلم بأمره أحد..

في صباح اليوم الثالث اكتشف المختار "عبد القادر" وشرطيان موت "أم قاسم"..

خبر تناقلته ألسنة سكان الحي عن رائحة كريهة تنبعث من قبو البناء الذي تقيم فيه..

ما أن فتح الباب عنوة، حتى انتشرت رائحة الجثّة المتفسخة..

ولم تقدر عشرات زجاجات العطور التي دلقت من الشرفات، أن تبددها..

عشرة آلاف ليرة ثمن قبر.!

تطوّع سكان الحي جميعاً وسريعاً للمساهمة بجمعها.. كان الأمر الأكثر إلحاحاً، ضرورة الانتهاء من أمر الجثّة ودفنها..

لكن المفاجأة الحقيقية تمثلت حين أعلن المختار بأريحية أنه سيقوم بتسوية الأمر كله بنصف المبلغ..

خمسة آلاف ليرة فقط، شريطة أن لا يكتب لها اسم على شاهدة القبر..

قال بحزن:

- عاشت بيننا مجهولة وحيدة "مقطوعة من شجرة".. يرحمها الله، وهذا أقل واجب عرفان نقدمه لذكراها..

أخبرني حفّار القبور أن المختار يمتلك عشرة قبور ملكاً خالصاً له.. يؤجر خمسة في كل مرة.. وحتى انتهاء مدّة العقد يخليها من الشواغل، ويؤجر الخمسة الأخرى.. وهكذا..

تملّكتني الدهشة، فسألت باستغراب:

- قبور بالأجرة.؟

فهمت فيما بعد أن المدّة الزمنية لفناء الجثّة في تلك المقبرة، لا تستغرق أكثر من ثماني سنوات..

وهذا أمر يختلف بين مقبرة وأخرى، ومنطقة وأخرى، تخضع لظروف البيئة وحرارة التربة..

وعند انقضاء الأجل يفتح القبر، يلم العظام المتبقية، ويركنها في زاويته. ينظفه، ويهيئه لاستقبال جثة جديدة... يا اللـــــه.!

افتقد حضورها إلى مكتبه ليومين كاملين على غير عادتها، فهي تأتيه كل صباح.. تقف بقامتها الطويلة أمام مكتبه، تصرّ على أن تسميها "الدّكان" وللحقيقة هي كذلك..

تمسك طرف منديلها الأبيض تغطي به نصف وجهها، وتقذف سؤالها التقليدي اليومي:

- عبد القادر.. هل من جديد.؟

يمتلئ غيظاً فهو يدرك أنها تتقصّد ذكر اسمه دون ألقاب.. يرفع حاجبيه بحركة صبيانية، بينما تعبث أصابعه بأوراق مفرودة أمامه على الطاولة، يتمتم:

- مجنونة .! تنتظر أخباراً من "قاسم".. هه..

ثم ينفخ بضيق..

تتمايل بتؤدة، يصافح وجهها المدّور وجوه ناس الحي..

تعرفهم واحداً واحداً، تتحرش بهم، تتحدث إليهم، الصغير والكبير، المرأة والرجل..

تمسك طرف منديلها الأبيض بيد، وتطوّح يدها الأخرى إشارات مختلطة تتابع رسم كلماتها.. تسأل كل واحد منهم عن "قاسم"..

ثم تعطي الوصف الحميم لصورته..

شاب ولا كل الشباب، طويل أسمر مفتول العضلات، حاد القسمات، له شعر أسود غزير، وعينان كأنهما زيتونتان ناضجتان.. طيب، ومخلص، وشهم.. وشجاع..

- حتى أنه يشبهك..

هي الجملة التي تتكرر في كل مرة.. تختم بها رسم صورة "قاسم" أمام أي شاب تتحدث إليه..

يفرد المختار ذراعيه بعصبية:

- يا جماعة.. أم "قاسم".. امرأة مجنونة.!

يضيف الحاج بشير باستهزاء:

- أقسم أن جسدها اليابس لم يلامس جسد رجل..!

ويتابع بسخرية:

- من أين أتت بالأولاد.؟ استغفر الله العظيم..!

هي الأحاديث نفسها.. تدور فصولها كل مساء على ألسنة كبار السن من رجال الحي.. يحتلون باسترخاء وكسل مقاعد الحديقة المتربّعة فوق الملجأ الذي أقامته الحكومة وسط الحي بعد حرب حزيران..

يجمعهم الفراغ، ويخوضون في خصوصيات الناس، ويطلقون الأحكام..

هل كانت مجنونة حقاً..؟

عرفتها منذ زمن، لا تفارق الجلوس على عتبة البناء الذي تقيم في غرفة صغيرة في قبوه، تراقب ما يجري حولها بعيون متحفّزة قلقة، وتعرف الكبير والصغير من سكان الحي..

وتتعرّف إلى الغرباء العابرين منه..

تتحرش بالصغار، تحجز كراتهم إلى حين، ثم لا تلبث أن تعيدها إليهم، تمسك بأحدهم تقرص أذنه برفق، وتربت على كتفه بطيبة وحب..

عرفتها، وأحببتها.. كانت امرأة وحيدة.. طيبة، وقوية..

إذا تحدثت تنضح عيونها الزيتونية بريقاً يشدّك إلى كل الأمكنة المحببة التي تشتهيها، والتي تجد على كل معلم فيه أثراً لها..

وإذا شدّتها أطياف الذكرى، تعود بك إلى زمن حالم ليس كمثله إلا في الحكايات المفرطة في تشكيل الصور المثالية.. وإذا فاض بها الشوق وخاضت في بحر حياتها تسمع سرداً لأحداث غريبة عجيبة..

كان حلم حياتها أن تتزوج وتنجب ثلاثة من الذكور، تسمّي أكبرهم "قاسم" على اسم جدّها..

رفعت منديلها الأبيض تغطي به نصف وجهها، رأيت على صفحة كف يدها الأخرى، مجموعة من الرسوم الزرقاء، تدور كلما حرّكت يدها تشير إلى جهات بعيدة..

- تزوجت من زينة الشباب.. "أبو قاسم".!.

قبل أن يقضي أبوهم في مكان ما، أوصاها بالأولاد.. قال إنهم وحدهم القادرون على حشد قيمة المكان، وفسحة الزمان، والقادرون على حمايتها من الخوف والمرض والعجز..

تستدرك بحسرة:

- الصغار يكبرون، ويغادرون واحداً إثر الآخر..؟

حَمَلتهم صغاراً وخاضت بهم مجاهل الحياة.. تنقلت بين أعمال كثيرة آخرها مستخدمة في إحدى المستشفيات، وبعد أن تقدمت بالسن، وبدأت تعاني من السمنة وآلام المفاصل، استغنوا عن خدماتها..

- أقسم لي بروح أبيه أنه سيفتّش عن أخويه ويعود بهما إليّ..

وما زالت تنتظر.!

- لو أنه فتّش تحت كل حجارة الأرض.. لكان وجدهم.!

أخرجت صورة باهتة لشاب.. دفعتها أمام وجهي..

- هذا "قاسم"..

أذكر أنني أرسلت رسالة فيها صورة لـ "قاسم" إلى أحد أصدقائي الذين يعملون في ليبيا..

تصورت في ذلك الوقت أن المكان الوحيد المفتوح لعمل الغرباء هو هناك، طلبت إليه أن يبحث عنه.. جاءني الرد سريعاً ومقتضباً:

- صديقي العزيز.. بحثت في كل مكان.. العجيب أن جميع من رأيت من رجال غرباء، يشبهون رجل الصورة.. لكن أحدهم لم يفقد أمه.. ولم يكن "قاسم".!

يتمتم الحاج بشير:

- طردوها من المستشفى.. أمسكوا بها متلبسة تسرق القطن والشاش وحقن البنسلين وتبيعها للصيدليات..

* * * *

ضبطته ذات يوم يتلصص على جارته من فرجة نافذة ضيّقة.. تسللت بهدوء إلى بيت الجارة وطلبت إليها وضع ستارة مناسبة على نافذة الحمّام..

في اليوم التالي صرختْ في وجهه:

- عيب على شيبتك يا بشير..

اقتربتُ منه، سألته هامسا وأنا أشير إلى الرجل الغريب الذي يسير معنا وراء جنازة "أم قاسم":

- تعرفه؟

نظر إلي بلؤم، وتمتم:

- إنه الرجل نفسه الذي رأيته معها خارج الحي.. رأيته بعيني هاتين يعطيها شيئاً..

سكت لحظة ثم أردف:

- رزمة من المال.. استغفر الله العظيم..!

رمقته بنظرة قاسية، وابتعدت عنه..

هل كانت مجنونة حقاً؟

مرة واحدة دخلت إلى غرفتها..

رأيت الجدران الرطبة مغطاة بصور مقصوصة من الصحف.. صورة كبيرة لجمال عبد الناصر، وصور أخرى لحسني الزعيم، والملك عبد الله، وأديب الشيشكلي، وشكري القوتلي، وفوزي القاوقجي..

على الجدار المقابل مقتطعات من الصحف أيضاً لم أستطع قراءة محتواها..

وفي صدارة المكان صورة كبيرة ملوّنة لمدينة القدس.. وإلى جانبها صورة أخرى لمجموعة من الشباب يرتدون لباساً موحداً ويحملون "بواريد"..

غرفة مرتّبة ونظيفة، يقسمها شرشف أبيض إلى قسمين، قسم كأنه غرفة للنوم، والآخر المطبخ وما فيهما من أثاث بسيط..

يومها قدّمت لي كأساً من الشاي أضافت إليه أوراقاً خضراء جافة، قالت إنها ميرمية..

تبادلنا أحاديث عامّة، لكنّها أصرّت أن تريني شيئاً..

قامت إلى صندوق في ركن الغرفة وأخرجت منه ثوباً لم أر في حياتي أجمل منه.. مشغولاً بالإبرة، بخيطان ملوّنة زاهية على أرضية سوداء لامعة..

فردته أمامي وهي تبتسم.. نظرت إليه طويلاً، ثم بدأت تطويه من جديد.. قالت:

- ثوب عرسي.. كانت إحدانا تطرّز ثوب عرسها بيديها.. والشاطرة من تضيف إليه أكثر مجموعة من الألوان..

سكتت لحظة ثم تابعت:

- عندما يأتي "قاسم" سأختار له العروس التي تعجبني، وأهديها..

نظرت إلى فضاء الغرفة الضيّقة وتمتمت:

- يومها فقط أنتهي من قرف عبد القادر، والحاج بشير.. يومها فقط..!

خرجنا من المقبرة فرادى.. المختار يتقدمنا جميعاً يسرع الخطى هارباً من لهيب شمس تمّوز.. الرجل الضئيل الأشيب يسير إلى جانبي ببطء..

- تعرفها؟

سألته برفق..

هز رأسه بأسى..

- أوصتني أن أسلّم أغراض بيتها إلى ابنها "قاسم" عندما يعود..

قلت وأنا أحاول تحريضه على التحدّث..

نظر طويلاً في وجهي، ثم ابتسم ابتسامة ساخرة.. ولم يقل شيئاً لكنه بقي سائراً إلى جانبي حتى وصلنا إلى الحي.. دخل إلى مكتب المختار..

قال باقتضاب:

- أنا من أهل المرحومة..

كان المختار يدرك أن كل ما لديها وما تحتويه غرفتها لا يساوي شيئاً، وهو على عجلة في طلب إخلاء الغرفة ملكه من أية شواغل.. بعد أن انتهى بموتها عقد الإيجار الحقير بينهما.. فأعطاه المفتاح على عجل..

للمرة الثانية أدخل غرفتها.. كنت متلهفاً للمس وجودها في المكان الذي ضم بين جدرانه الرطبة أنفاسها وحزنها وانتظارها..

أحسست أنها حفرت في تفاصيل جسدي صورتها التي ستلازمني ما حييت..

جلس الرجل الضئيل على حافة الفراش المفرود على قطع خشبية..

تمتم وهو يجول بعينيه في زوايا المكان:

- مسكينة يا "فاطمة"..!

نظرت إليه بلهفه أحثّه على مواصلة الحديث.. تابع باستسلام:

- ما أصعب أن يعيش الإنسان عمراً على أمل انتظار مستحيل..

فتحت عيني دهشة..

كأنه ألقى أمامي كيساً فارغاً حسبته دائماً على قدر من الامتلاء..

وقد أدرك حيرتي.. تابع بنزق:

- هدموا بيتها بالجرّافات.. ثم ألقوها وراء الحدود..

لم أصدق، حسبته يتحدث عن امرأة أخرى..!

- نفّذ زوجها مهمة انتحارية على حدود قريتهم المحتلة، وكان عليها وعلى جدران البيت دفع الثمن..

- جنّت..

- لم تجّن، لكنها لم تصدّق، كان زوجها زينة الشباب، استشهد بعد شهر واحد من زواجهما..!

قبل أن أغادر الغرفة، شدّتني صورة كبيرة معلّقة خلف الباب لم أرها من قبل.. صورة لشاب أسمر، مكتوب تحتها بخط متواضع.. "قاسم"..

لأول وهلة حسبتها صورتي..

ما زالت الصورة معلّقة في بيتي.. وما زال الثوب المطرّز ينتظر جسد صبية تتزين به، وتزهو أمام شاب بدأت منذ لحظة غياب "أم قاسم" أنتظره أنا الآخر..

❑❑

بائعة الهواء

فاديا عيسى قراجه

ساد جو من الاضطراب.. اختنق الهواء في الغرفة الدافئة المزينة جدرانها بصور العائلة الصغيرة المكونة من أب وأم وابنتين..

أطل الأب من غرفته، فاحت رائحة عطره، صوّب نظرات نارية نحو غرفة ابنتيه..

ثم خرج صافقاً الباب وراءه..

لم تقطع الأم ثرثرتها على الهاتف لتتبين سبب شجار ابنتيها، إلا عندما أغلقت السماعة وقفزت نحو خزانتها مختصرة القول:

ــ سأسهر عند أم سوسو، لا تفتحوا الباب سوى لنضال من أجل تبديل اسطوانة الغاز.

صفقت الباب وراءها، وتلاشت خطواتها شيئاً، فشيئاً..

استجد السجال، والأيمان الغليظة على شيء ولا شيء..

قالت نورا وكأنها أحرزت نصراً:

ــ لماذا لا نجري قرعة؟

صمتت رشا، فشرحت نورا فكرتها، وسارعت إلى اقتطاع ورقة من دفترها، قسمتها إلى قسمين غير متساويين، كتبت على أحدهما ((قناة ميوزك)) وعلى الآخر (قناة فاشين)) ثم طوت الورقتين بعناية، وخضتهما في يديها عدة خضات، ثم رشقتهما بخفة فوق السجادة الملونة.. دق الباب.. نظرت الفتاتان باتجاهه.. ازداد عنف الطرقات.. قالت نورا باستنكار:

ــ ألا تسمعين؟

ردت رشا باستهزاء:

ــ من قال إنني أعمل بواباً؟ هيا اسحبي ورقة كي ننتهي من هذه السخافة، دعي الباب، ومن يدق عليه.

قصف الرعد، شخر الهدير في المدفأة، فرقعت الطرقات بعنفٍ وإصرار..

قالت نورا باستسلام:

حسناً.. سأفتح الباب، أحذرك من التلاعب بالأوراق فأنا أعرف غشك.. أظنه بائع الغاز، فقد سمعت دحرجة الأسطوانة..

فتحت نورا الباب، هجم تيار بارد من الهواء الكانوني، ظهرت من خلاله امرأة دخانية، قالت بصوت منهك:

ــ افسحي الطريق كي أضع أسطوانة الغاز.

قفزت نوار من أمامها كالملسوعة، اصطحبتها حتى المطبخ، راقبت سرعتها في فك وتركيب الأسطوانة كما أثار دهشتها الطريقة التي رشقت فيها أسطوانة الغاز الفارغة على كتفها.. توقفت المرأة قليلاً وكأنها تذكرت أمراً هاماً.. قالت:

ــ لقد حاسبتني أمك.. تصبحين على خير.

قالت نورا كالمسحورة: أنت فتاة؟! أمي قالت إن نضال بائع الغاز سيبّدل الأسطوانة!

أنزلت المرأة الأسطوانة عن كتفها، جلست فوقها وقالت بمرح:

ــ أنا نضال بائعة الغاز، ولست نضال بائع الغاز، هل أجد لديك علبة ثقاب؟

سارعت نورا من فورها إلى المطبخ، بحثت هنا وهناك، ثم خرجت وبيدها ولاعة صفراء، تناولتها نضال ثم أخرجت لفافة تبغ من جيب عميق في معطفها المطري.. سوّتها جيداً، لعقتها من جوانبها كافة كخبيرة متمرسة ثم أشعلتها، وبدأت بامتصاصها بهدوء ومتعة.. قالت نورا بدهشة:

ــ أنت تدخنين؟! كم عمركِ؟

قهقهت نضال، وأصلحت جلستها فوق أسطوانة الغاز ثم قالت بفكاهة:

ــ إن من يبيع الهواء لابد أن يستنشقه، أما عن عمري فلن تصدقي إذا قلت لكِ إنني لا أعرف بالضبط هل أنا ابنة العشرين، أم بلغت الثلاثين، أم أنني تجاوزت الأربعين؟.

قالت نورا بنفاد صبر:

ــ ما هذا الكلام؟ تبدين صغيرة، متى تجدين الوقت الكافي للدراسة، والأصدقاء، والرحلات؟

أطلقت عينا نضال شرارات، توهجت ثم انطفأت، شردت قليلاً ثم رمت لفافة التبغ على الأرض، فركتها برأس جزمتها البلاستيكية، ثم رشقت أسطوانة الغاز على كتفها وخرجت، قبل أن تتوارى، التفتت نحو نورا وسألتها عن اسمها، فأجابت بودٍ شديد:

ــ أنا نورا وأختي رشا، إنها في الداخل، ألا تدخلين؟

خرجت نضال، تابعتها نورا حتى الشارع، حيث كانت تتمايل تحت ثقل أسطوانة الغاز التي تنتصب فوق كتفها مثل صرح من الحديد الصدئ..

عادت نورا إلى الغرفة، فلفحها الدفء الذي يتوهج في الأرجاء.. تلقتها رشا بعتب شديد:

ــ لقد تأخرتِ.. هيا لنبدأ القرعة، أقسم لكِ بأنني لم أتلاعب بالأوراق.. نورا؟ ما الأمر؟.

أشاحت نورا بوجهها نحو الحائط الذي تحصنت بزاويته، حركت يدها في الهواء بغير اهتمام وقالت:

ــ ضعي على المحطة التي تعجبك، لم يعد الأمر يعنيني.

ذهلت رشا.. أمعقول أن تستسلم أختها بهذه السهولة؟ وهي صاحبة فكرة القرعة.. لذلك قررت استفزازها، اقتربت منها، لوحت بسبابتها أمام وجهها وقالت:

ــ لن أنتقي أية محطة إلا عبر القرعة، لا أريد مِنّة من أحد.

تطاير الشرر من عيني نورا، هجمت على الورقتين، مزقتهما وصاحت بألم:

ــ رشا يكفينا سخافة، نتجادل ونتشاجر، ونتخاصم، ثم نشكو لوالدينا وقد تجاوزنا العشرين من عمرنا، هل تعلمين أن نضال بائع الغاز، تبين بأنه نضال بائعة الغاز، فتاة لا تكبرنا بكثير، تنتقل من بيت إلى بيت بصحبة أسطوانة غاز فوق كتفها دون أن تبالي بنظرات الناس، وفوق ذلك تضحك، وتقص النوادر، بينما نحن نمضي الساعات في جدل عقيم حول المحطة التي سنذبح عليها فراغنا الكبير.. حاولت رشا إخراج أختها من هذه الحالة المأساوية، فأخفت نورا وجهها بين كفيها، فانبثق وجه نضال بطوله الشاحب، وقبعتها الصوفية المنسدلة فوق أذنيها، وذلك المعطف المطري الأحمر ذي الأكمام المهترئة، والياقة المجعدة، وتلك الجزمة البلاستيكية السوداء التي خصصت للخوض في الشقاء. أما نضال فقد عادت إلى البيت، ركنت أسطوانة الغاز الفارغة تحت الدرج حيث تصطف العشرات من الأسطوانات الفارغة والممتلئة، خلعت ملابسها المبللة دخلت تفرك كفيها ببعضهما البعض لاستجلاب الدفء المنشود، ودعاء أمها يستمطر الأمان والسكينة فوق رأسها، أطلت من باب الغرفة، حيث تستلقي أمها فوق سرير من الحديد الصدئ، يتوسط الغرفة ذات النافذة العالية..

ــ قالت الأم بصوت متعب:

ــ عدتِ يا نضال؟

أحدثت نضال جلبة، كأنها ترد على أمها. دخلت إلى المطبخ، فتشت عمّا يسد رمقها، ثم عادت إلى أمها المتمددة فوق السرير منذ خمسة أعوام، أعطتها الدواء، سوّت الغطاء فوقها، وتمنت لها نوماً هنيئاً، بينما شفاه أمها، تلهج بابتهالات وأدعية تُبعد الشر وأولاد الحرام عن وحيدتها المسكينة...

لف الغرفة صمت بارد باستثناء صور احتضار المدفأة تحت وقع نقاط متباعدة من المازوت..

أشعلت نضال لفافة تبغ، أسندت ظهرها على الحائط الذي يذرف نداف دهانه.. بينما دخان نضال يسافر بلا مراكب عبر الثقوب والشقوق... سرحت في كلام نورا الدافئ.. نورا.. تلك الفتاة الجميلة ذات الشعر الذهبي والعينين العسليتين والأنفاس الرطبة.. هل شممت رائحة عرق نضال المنفرة؟ هل لاحظت شحوب وجهها، وانطفاء نظراتها؟ لو يسمح والدها لأخوتها بزيارتها، ستعرفهم على نورا بالتأكيد.. كم ستكون سعيدة لو تم لها ذلك... لكن والدها يرفض أية علاقة بين العائلتين ويكتفي بإرسال الثياب والخضار التي تعافها نفوسهم وبعد ذلك ((إلكون الله، دبروا حالكم))...

قالت لها أمها:

ــ إن زوجة أبيك توفر النقود من مصروفها الخاص، وتدسها بين ربطات الخبز وفي أكياس الخضار، لو علم والدك سيطلقها، ونكون السبب في خراب بيتها...

كانت تتساءل لماذا يحقد والدها عليها؟ لا ذنب لها في طلاقها.. لقد تفوه العريس بأشياء خدشت حياءها، ومنعها من الدفاع عن نفسها، لقد قال بأنه أمضى شهراً، ثلاثين يوماً وهو يفتش عن الأنثى في جسدها، لم يترك زاوية، ولا جسراً ولا قنطرة إلا قلبها رأساً على عقب، علّه يحظى بالجنة التي وعدوه بها، لكنه خاب ولم يجد بغيته، فطلقها ورماها في وجه والديها.. فثارت ثائرة أبيها، وخصص لها ولأمها التي أنجبت هذا البلاء، غرفة ومطبخاً وحماماً وفصلهما عن بيته بجدار عالٍ يسرب بين الحين والآخر أحاديث أخواتها وضحكاتهم... ثم جاء مرض أمها لتكتمل لوحة البؤس والحاجة، حيث امتنع والدها عن دفع ثمن الدواء والمشافي فاضطرت إلى هذا العمل الذي لن يحتاج إلى أنوثة، كل ما يلزمها قوة عضلية اكتسبتها من حمل أمها إلى المشافي والعيادات...

أطبق سلطان النوم أجفان المرأتين، عزفت موسيقا التنهيدات ألحانها التي تعلو ثم تنخفض

وكأنها تروض الأحلام التي تحاول فرد أجنحتها في هذه الغرفة...

هبت نضال من فراشها.. لابد أنه والدها، فهذا أول الشهر، حيث سيغدق عليها ملابساً تحمل عرق أخوتها المختلط مع رائحة أمنياتهن..

فتحت الباب.. شهقت وعادت للوراء.. نظرت الفتاتان إلى شعر نضال المنكوش قالت الكبيرة:

ــ صباح الخير نضال

ردت نضال بدهشة:

ــ نورا؟!

قالت نورا شارحة الأمر:

ــ لقد أمضينا نصف الليل ونحن نبحث عمن يدلنا على بيتك، أما النصف الآخر من الليل فقد أمضيناه، نتشاور، ونتجادل عن وسيلة مريحة لنقل أسطوانات الغاز من مكان إلى مكان، وعندما عجزنا، استشرنا والدينا، وبدأ النقاش، وعلت الأصوات، وتعددت الاقتراحات.. أخيراً تذكر والدي بأنه رأى رجلاً يجر عربة فيها أسطوانة غاز.. كهذه العربة.. تفضلي.. تستطيعين وضع أسطوانات الغاز وتسحبينها أمامك بكل يسر.. نضال؟!.. هل سنبقى نتكلم على الباب؟

ــ أفاقت نضال من ذهولها، وأفسحت الطريق أمام الفتاتين، فدخلتا بمرح؛ تنشران عبق البهجة والسرور في قلب نضال.

❑❑

المربع الأسود

مريم عبّارة

تتمنى من كل قلبك أن تتغلب على صعوبات الحياة وتصبح صاحب دكان يأتيك الناس طالبين الشراء. هذا ما عملت لأجله ليل نهار، وإلى حين يتحقق حلمك ظللت تخرج باكراً على الرغم من برودة الجو. حتى تكاد أوصالك أن تتجمد، تطوف الشوارع والأزقة منادياً بصوتك اللاهث من شدة السعال (مازوت مازوت) هذا العمل لا يستمر سوى ثلاثة أشهر، تضطر إلى تغيير المناداة، تعود للتجوال غير آبه بحرارة فصل الصيف حيث الخضراوات وفيرة، تنادي عليها وتصفها بأجمل العبارات (أصابع البوبو الخيار، خدود الصبايا يا بندورة، شلة حرير يا فاصولياء)، وكل ما تشتهي رؤيته العين ويتذوقه اللسان تنادي عليه تحت أشعة الشمس الحارقة.

لا تعرف طعم الراحة في أوقات أنت بأشد الحاجة لها. تقارن نفسك مع أصحاب المتاجر والمحلات، الذين يرتشفون فنجان القهوة أو يتناولون وجبة إفطار شهي، وهم يطالعون صحيفة الصباح التي كنت توزعها على المشتركين من الفئات الميسورة، تضعها في صندوق بريده، أو تدسها تحت الباب، وأنت لا تعلم شيئاً عن الشخص الذي سيقرؤها. يشتركون بالصحف من أجل المطالعة، وأنت تعود بواحدة. صفحتان منها تضعهما مكان طاولة الطعام، وصفحتان لسد منافذ الهواء بدل زجاج النافذة المكسور، تبقى لديك صفحتان مهمتان في إحداهما الكلمات المتقاطعة التي تبدأ بحلها قبل النوم. تشعر بالأمان وأنت تصف الحروف وتشكل الكلمات المطلوبة. ما يضايقك وجود المربع الأسود الذي يفصل الحروف بعضها عن بعض، تشعر أنها لا تنعم بالدفء.

علمتك الحياة دروساً لا أحد باستطاعته أن يمسحها من ذاكرتك، مع ذلك وجدت الأحلام طريقها إليك. بت تفكر أن تضع قفلاً للباب بعدما جمعت أول مبلغ من النقود. أصلحت النافذة واستبدلت الزجاج المكسور. لم تستغن عن الصحيفة ظلت خلفه، لتمنحك صورتك بدل المرآة. اكتشفت أن المعاناة عند كثير من الناس مشتركة، آخرون يعانون مثلك، تتقاطع حياتهم مع حياتك. إلا أنك لم تفكر يوماً بالتواصل معهم.

تتواصل وتعقد صداقة مع الشوارع العريضة والأبنية الفخمة حيث يحجب الياسمين المعرش فوق سورها رؤية الداخل والخارج. لا شيء سوى الرائحة المعطرة، وحياتهم التي لا تشبه حياتك. يتلألأ السور بالأنوار التي تشعل آلياً بعد الغروب. ينعمون بحياة مستقرة هانئة، أي غيمة لا مجال لمرورها في حياتهم. ما بالك تشغل نفسك بحياتهم؟ عليك بالعمل لتتقدم نحو الأفضل دون النظر إلى ما لا تصل يداك إليه. أمطلوب من الجميع أن يعيشوا حياتك ليصير الناس سواسية؟! رحت تناجي روحك طوال اليوم تقوي عزيمتك، تصبر لتقهر الحرمان، كل هذا

وأنت تظن أن لا شبيه لحياتك في المناطق التي ترتادها. بدأت تواجه واقعك، وتحاول أن تغيّره، لتتقاطع مع هؤلاء الذين تسمع عنهم، ولم تدخل بيتهم يوماً. أجمل ما فيك من صفات أنك لا تتعجل النهاية، تشعر أن هناك بداية أخرى غير التي بدأتها، وعندما تصطدم بمطب يحاول أن يحرف حياتك تتفاءل ببداية جديدة.

اعتقدت أن الطريق يبدأ من التجارة في الأحياء الراقية، درت فيها تحاول أن تشتري ما هو فائض لدى سكانها، بدل ذهابك إلى الحاوية. صرت الوسيط تشتري وتبيع، تربح القليل ثم الكثير، تعود آخر النهار لتنعم بالدفء بين جدرانك الأربعة.

بدأت تجارتك تتوسع، صرت تبدل، تأتي بالجديد وتأخذ القديم، فتحت مكتباً خاصاً بذلك، وبدأت تحسن وضعك، ازداد نشاطك وتجارتك، وازدادت ثقة الناس بك وبدؤوا يستشيرونك بتبديل أثاث بيتهم.

ها قد بدأ المستقبل يزهر من حولك. الياسمينة كانت أول نبتة وضعتها داخل شباك غرفتك ونبتة ورد إلى جانبه تطل من النافذة تحسد ذاتك وتقول بينك وبين نفسك: أي حياة رغداء أنعم بها بعد أن غيرت مكان سكنك.

ذات مساء ماطر انتظرت ريثما يتحسن الطقس لتتمكن من نقل الأثاث إلى بيتك الجديد، شدتك رقعة الشطرنج التي اشتريتها. ارتعشت أوصالك حين رأيتها تحتوي على مربعات سود لا تحصى تراجعت للخلف أصرّ سيد المكان أن يعلمك اللعبة راح يشرح لك أصولها. وجدت الملك والجنود والحصان والقلعة وحراسها يقفون فوق المربع الأسود ويدافعون عنه. تذكرت أول مكتب عقاري امتلكته كانت أرضيته تحمل لوني رقعة الشطرنج، ضحكت وقلت المربعات تلاحقك حتى بعد تحسن وضعك المادي لكن بطريقة مختلفة.

ذات صباح قرع باب بيتك، أعطاك موزع البريد إنذارين دفعة واحدة، الأول ينص على استملاك قطعة الأرض التي بنيت عليها بيتك، والثاني الإخلاء خلال شهر واحد من تاريخ تسلم الإنذار ماذا تفعل وبيتك السابق آيل للسقوط؟!

❑❑

شرانق الطموح

سعاد عرسالي

طيفها لم يفارق خيالي. سرب هواجس وذكريات وحنين دفين يتنفس بحرارة من خزّان ذاكرتي، فأتذكرها، وأطبق خيالي على صورة قريبة للحظة خروجها من المدرسة، وهي تتأبط حقيبتها في طريق العودة، تنتظرني لترمقني بنظرة، وتبتسم مثل "موناليزا" ابتسامة غامضة توزعها في كل الاتجاهات، ثم تذهب لتترك لي العالم مبتسماً مغتبطاً، فلا يتسع لي أي طريق. لم يبقَ لي سوى ذكرى ابتسامة وطريق ضيق، ضيق بأحلامي. كنت داخل غرفتي، تحتجزني جدرانها الضيقة وتفصلني عن أشعة الشمس التي تلتهب خارج حدودها. حينما كان سامح ينصحني بالابتعاد عنها مؤكداً لي أنها تنوي الارتباط بشخص آخر.

كانت شمس الظهيرة تغمر الشارع بدفئها. فقررت أن أخرج للمسير قبل أن أفقد صوابي. غربان سود تنعق قرب خيام ذاكرتي التي تأبى الرحيل، طفقت أمشي بخطى متمهلة أتفحص تفاصيل الشارع المتمدد بجسده الإسفلتي تحت همّ خطواتي المتعبة. بينما كانت الشمس تتوسط السماء وهي تتباهى بضيائها، فتلمع مثل قرط ذهبي، وتضحك مثل بسمة شابة يانعة، تنشر أشعتها، وترسل دعوة برتقالية لاستقبال دفء الحياة. وأنا أمشي كنت أزداد إصراراً على تذكرها. الطريق فارغة من طيفها، وفي كل الزوايا التي تذكرني بها، رائحة تحفر نفقاً موغلاً في الذاكرة. إحساسي بقدمي وبالطريق دفعني للمسير تحت وطأته. يخطرني "نيتشه"، فيذكرني بقوله: "إنّ أعظم الأفكار تلك التي تأتينا ونحن نمشي. "فأجد نفسي أمشي، تحملني أفكاري، وتقذفني من حي إلى حي ومن شارع إلى شارع، أفقد إحساسي بالمكان، ألتصق بالظل لأهرب من وهج حرارة الشمس التي تلاحقني أينما هربت من دفء ذكراها.

أتحبني؟. قالت سوسن. سندخل إلى الجماعة معاً ونختار طريقاً مشتركاً لحياتنا متوجاً بالحب، وأنت يا طامح ماذا ستختار؟

قلت: أختار أن أكون معك فقط معك، أستطيع تحمل الحياة الصعبة. لا شيء يمكن أن يكون دافئاً وله معنى إن لم تكوني معي يا سوسن.

قالت: معك. هل أعتبر ذلك وعداً؟ إياك يا طامح أن تتركني

قلت: المهم أن لا تتركيني أنت.

أكدت لي: القرار لك.

قلت: أنا لك ومعك. اليوم وغداً لك وحدك.

قطعت لها هذا الوعد، وشعرت سوسن بطمأنينة وفرح. ابتعدت بنظراتها المبهمة، ابتعدت

عن الطريق شيئاً فشيئاً مثل زاوية الظل التي أطبقت على فراغ المكان، فجاء من يسرق الشمس ليأخذ شكل ظلها الجديد.. مشيت دون توقف، فوجدت شارعاً تتناثر على جانبيه أبنية مسترخية على عكاكيز مصابيح شاحبة، ثم انحدرت إلى ركن هادئ قرب حديقة دخلتها لأرتاح فيها. كان الوقت ظهراً، والمكان فارغاً من الناس، تمددت على العشب، أرحت جسدي المنهك من كثرة المشي. لذت بالصمت الجميل. في هدوء المكان طاردت ببصري الكائنات التي تسكن هذا العالم الأخضر الصغير. راودتني الهواجس ذاتها: لماذا حصل هذا معك يا حبيبتي؟ لماذا كنت ضعيفة إلى هذا الحد؟ وأين وعودك عن الغد؟ وأي غد أسود تركت لي؟ أعادتني الحديقة إلى الهدوء، زقزقة العصافير أشعرتني بقليل من البهجة، فوق العشب الندي، لمست أصابعي الرطوبة، تحت ظل شجرة تكسوها الخضرة فتحت بوابة لأفكاري الحبيسة وسمحت للشمس أن تدخل مخدع ذاكرتي حيث تتمدد سوسن مثل شهرزاد في ليلة عرسها، حتى تنفض العفن عن كوابيس تأبى أن تصدق بأنها رحلت، وبأن أياماً تفصلني عن زفافها، ورحيل آخر حلم بأن تكون لي وحدي. أسندت رأسي على جذع الشجرة، وشردت، أبعدتني دودة صغيرة عن التفكير بحبيبتي. تحت فيء شجرة خضراء نضرة استيقظت أوهامي في الفراغ فتسمرت عيناي عليها معلقة بخيط في الهواء؛ تتأرجح على حافة الورقة؛ تتسلق الخيط، تصل إلى السطح، ثم تقضم قضمة. تتقلص الورقة، فتسقط على الأرض، ثم تعود الدودة كرة أخرى، وتصعد الورقة دون ملل وكأن قدرها أن تعود لتكمل الحياة. راق لي مراقبتها، واستمتعت بأن أسقطها أرضاً، وأنظر إليها كيف تتأمل الورقة بنظرة شاهقة حيث تبدأ رحلتها الشاقة، فأسقطها مرة ثانية متلذذاً متشفياً من محاولتها العودة إلى الورقة ذاتها.

الشمس ترمي لهيبها في الشارع الذي أعود إليه، فأتابع المشي. رأسي مرخي بين كتفي وأنا أراقب قدمي كيف تتحركان. يشدهما الشارع الذي حفظ إيابي وذهابي القلقين ورتابة أيامي المهترئة. ويسألني: أأنت الذي تمشي وأنا الذي أمد لك جسدي لتكسوني بالقلق واللهاث والتعب؟!. أمشي والطريق ينسحب من تحت قدمي ليوصلني إلى بيتي، مسحت تعبي على عتبة الباب، دخلت الغرفة التي تركتها في الظهيرة وحيداً مع طيفي الذي أنهكته بغضبي وإحساسي بالضيق الذي كان أشد قوة مني. غرفتي التي لذت بها كئيبة.. خانقة مليئة بالخفافيش السود. تمددت على السرير، فتسلقتني كومة من الصراخ المخنوق، وأصوات مبهمة زحفت بين شراييني. ثلاثة أعوام مرت وأنا أحاول نسيانها. ثمة صوت من قاع حزني يناديها: "لا تبتعدي.. أحبك.. سوسن لماذا اخترت شخصاً آخر؟!..." ترى أهو حلم أم كابوس؟!..لماذا أكون حيث لا تكونين يا حبيبتي؟!.. تقلبت على الفراش متوتراً؛ وضعت الوسادة فوق رأسي لأوقف ضجيج الوساوس والقلق الذي يهاجمني مثل ذئب شرس. تنبعث من داخلي أصوات أخنقها بسدادات من القطن.. غداً يوم زفافها.. ستتزوج سوسن.. هذه الليلة الأخيرة.. وغداً يوم المقصلة. ستدخل سوسن قفص الزوجية.. لن أدفن اسمها مثل كنز في تراب الذاكرة. لا تكوني له.. أرجو أن لا تحطمي حلمي، وأن توقفي هذه المهزلة..

انبلج الصبح، وأشرقت الشمس تنشر مناديلها الصفراء على نافذتي، وتلون مشاعري وهواجسي التي تشبه الموت.

لون الحب أصفر، لون الكره أصفر، لون الانتحار أصفر، لون اليأس أصفر، عيناي ظلتا تحملقان في سقف الغرفة ولمبة الكهرباء التي تتحرك، وتحرك الدوائر الصفراء في سقف الغرفة. تحرك السؤال الذي حير أخي سامح ليعذبني بالجواب. كان يسألني: هل سأتعذب عندما أكبر؟! هل سأحب؟! هل سأموت؟!.. لماذا ننصهر بمن نحب لهذه الدرجة؟ بماذا يمكن أن يميتنا الوداع؟ فنصبح مثل الفراش نتهافت على الضوء لأن العتمة يغريها الضوء، ويغرينا الاحتراق والتوحد في الضوء والالتحام في الحلم والموت معاً.. لم أكن أملك جواباً شافياً لأنني كنت مثله

أعشق الضوء.

ريح باردة تتسلل إلى جسدي الملتهب. ذهبت لأطفئ اشتعاله بأخذ حمام بارد لعله يبرد النار التي تستعر في حنايا صدري. خيوط الماء الباردة تبللني، أفرك شعري، أغسل أوهامي العالقة بمسامي؛ أضغط على صدغي لأحبس الضغط المنفجر في بوتقة هواجسي المتدافعة على عتبة باب ذاكرتي. لا أصدق أنها ستتركني. صدقتها؛ صدقت وعدها القديم؛ سنلتقي يوماً، تشبهني كثيراً يدك التي تمسك يدي أمام المرآة لنكمل القصة حقيقة، لن نكون مشوهين، لن تفلت أصابعي، سأنتظرك حتى آخر العمر، سأربط مصيري بمصيرك بحبل مثل حبل تلك الدودة، سأصعد سطح الورقة، وأتنفس الحياة معك، سأسقط معك. لك سأعيش ومن أجلك سأموت.

كل هذا الكلام عشش في ذاكرتي، نسج لي أوهاماً عن الغد الذي سوف يقتلني وأنا أنتظره.

ما بالك جامداً كالميت؟ وماذا تفعل في غرفتك محبوساً بأوهامك يا أخي؟ قال سامح، حين تمطى باسترخاء وهو يتمتع بمسراته الصغيرة تحت فيء شجرة مغمورة بشمس نضرة.

عبث سامح بأوراق الشجرة، داعبها؛ حدثها عن الخير، اعترضت طريقه ورقة صفراء، كان سقوطها بطيئاً، حدثته عن كآبتها، أدار رأسه باتجاه الأوراق الخضراء قال: أنا أحب الحياة. عندما تضعف الورقة، وتذبل، تسقط، وتموت. اصفرت لكثرة ما تسامحت، وتصالحت مع الحياة، وسقطت لأنها انتهت هذه النهاية "التراجيدية" لينبت برعم آخر، وتكون هناك ولادة جديدة للحياة في نسغ هذا العمر المعاش.

ما الجدوى من تكديس الأمنيات؟ قال سامح، وفكر لحظات قبل أن يجيب طامح الذي أغلق الباب وراءه، وتركه يتابع تساؤلاته الغبية: اتركني وحيداً لا أستطيع أن أسمع المزيد، أرغب أن أكون مثل تلك الدودة في تعلقها العبثي بالفراغ. المهم أن هناك خيطاً يشدني للحياة قبل أن ينتهي اليوم، ويأتي الغد. كنت تلك الدودة التي ربطت جسد طموحها إلى حبل يطول، ويقصر كلما تعلقت بوهم الحلم بأن غداً هو الأجمل وبأننا "محكومون بالأمل" كما قال سعد الله ونوس.

مرت فترة صمت على تداعياتي في تلك اللحظة. طوقتني الليلة على شبح كآبتي الذي رسم قبراً يفتح فمه لغدي الصغير فقيدت طموحي الهش إلى حبل ربطت أنشوطته حول عنقي بإرادتي، وتصورت بأني سألحق بتلك المرأة التي أحببتها، وخدعت نفسي بأنها تحبني. أردت أن أقطع لهاثي وحبل صعودي إلى ورقة الحياة التي انتهت اليوم. صعدت الطاولة وكأنني أصعد سلماً نحو القبر لألعب تلك اللعبة العبثية، ثم عقدت الحبل حول عنقي. لن أنتظر يوماً آخر، ولن أنتظر يوم غد ليأتي خبر زفافها، ويميتني من الحزن في اللحظة السوداء، ترنحت ورقتي الخضراء، ورجفت ثوانيها الأخيرة من هول الصعود والسقوط. جمعت نجوم مشاريعي المبعثرة عبر فضاء غرفتي الشاحبة، وطردت الشمس احتراماً لبصيرتي قبل أن تباغتني، وتزورني في صباح الغد. سأحب هذه المرأة لآخر مرة بصمت، تأرجح الحبل أفقاً، ثم استقام مثل ناقوس الساعة.

شنقت الغد؛ شنقت غيابها قبل غيابي في لحظة شهيق الروح المغمضة العينين. جاء أخي سامح ليطرق الباب. تتسارع نبضاته وهو يجري مسرعاً، وأنا أودع ثواني الأخيرة.. طامح لن تصدق. سوسن لن تتزوج سواك، لقد هربت من بيت أهلها. طامح أتسمعني؟ افتح الباب.. طامح لم يسمع.. دفع سامح الباب فوجده في غرفته مشنوقاً متدلياً بحبل حلمه القصير وهو يترنح في أرجاء الغرفة الموحشة.. جثة هامدة.. دودة محمومة بارتجافاتها، مغمورة بشعاع من شمس غاربة لتحتضنها الأرض. إنه سمادها.

□□

ليست هذه أيام الله

فراس النجار

عندما حلّ الهزيع الأخير من الليل توقف كل شيء. هجعت المدينة إلى سكون مضرّج بالذعر والجوع والوهن، سكون لم تنقطع فيه أنّات الجرحى وعويل المفجوعين وصراخهم. انتشر بعضهم في الأحياء يطفئون الحرائق وينتشلون القتلى والجرحى من تحت الأنقاض ببرود قانط، في حين راح آخرون يحفرون الحفر الكبيرة ويودعون فيها الجثث. بات العثور على مكان للدفن أمراً صعباً، فتحت كل شارع، ساحة، خربة، ثمة قبر جماعي. أسفل أسوار المدينة انتشرت الخنادق والدّشم، بينما تحولت أبراجها وبواباتها وشرفاتها إلى متاريس توزّع عليها رجال تشققت شفاههم، كما شقّقت الجراح وجوه بعضهم وأجسادهم. لكن عيونهم بقيت عُرُناً[1] يستميت التأجج فيها ولا يُسلمها للضعف. في أحد المتاريس مدّ المعلم مصعب النقّاش يده في جيب سرواله. أخرج كسرة خبز. كسرها إلى قطعتين. رمى بإحداها إلى جندب الحمّال، واتجه نحو حافة السور المتصدعة يحدق بعيداً حيث تزاحمتْ على مدّ النظر خيامُ المحاصرين. قضم جندب الكسرة فسرت أصوات أسنانه تكابد الصلد. ردّد وكأنه يعزيها:

بدأت أعداد الجرذان تتناقص بعد أن انقطع ظهور القطط والكلاب في الشوارع!.

كانا شابين في منتصف الثلاثينات. مصعب النقاش من الحي القديم في المدينة. عندما بدأ الحصار قبل ثلاثة أشهر لم يفكر مطلقاً وهو يرمي فراشيه وأزاميله ويتقلّد آلة الحرب. لزم الأسوار منذ اللحظات الأولى، شهد مئات الغارات، اكتوى بمقتل رفاقه إلى جواره، تجرع مرارة الشعور عندما قتلَ للمرة الأولى عند تخومها. منذ ثلاثة أشهر فقد بهجتَه وصخبه اللذين يميّزانه ويميزان أبناء الحي القديم. لكن ظلّ وجهه محتفظاً بصلابة الجبال وهدوء ما قبل العاصفة. لم يكن ما يجمعه بجندب الحمّال، فيما مضى، أكثر من السلام العابر كلما قابله في سوق المدينة، أو في درب النقاشين يفتش عن رزقه في حمولة هنا أو هناك، جندب الحمّال، ابن الأرباض، تلك الأحياء البائسة التي تنمو مع قدوم المهاجرين الفقراء على أطراف المدينة، الضواحي التي تجمع على بؤسها اشمئزاز بعضهم. أدركه اليتم مبكراً جداً، لم تكد طفولته تستشعر ألمه حتى احتملت قسوة عمل سحقها مبكراً. كان ذاكرة طافحة بكل علقم وأجاج. ما فارقه الشعور بتنكر المدينة

---

[1] جمع عرين.

ولو للحظات. لم يستطع أن ينسى ما نعته به أحد التجار.. رعاع! صعاليك!.. كلمات لم تزل، رغم السنوات الطوال، تعيد للصدى قوته كلما وهن.

عندما مات السلطان القاهر تسلّم العرش ابنه الأمير الغازي. شقّ عليه عصا الطاعة أخوه الأمير الغضبان. سيّر السلطان الجديد إليه الجيوش لإخضاعه. تحصن في المدينة. حُوصرت بجيش لجب عرموم من المقاتلين المرتزقة والمغامرين وأصحاب الأهواء. كانت دهشة الأمير عظيمة لرؤيته أهل المدينة يندفعون إلى الأسوار، يصدّون الجحافل الرهيبة بشراسة متناهية. لم ينضم جندب إلى المدافعين. لم يجد نفسه معنياً بهذه الحرب. حتى جاء اليوم العشرون من الحصار، يوم الغارة العظيمة..

خاطب جندب مصعباً:

ـ لم يبق للمقاتلين طعام! ولا للمدينة عافية.. لم يبق للأسوار منعة. فرّ القادة بجندهم. تبعهم أولو الجاه والثروة. انضموا إلى جيش السلطان.. ثم أخيراً الأمير الغضبان! قبضوا عليه منذ عدة أيام خارج المدينة وهو يفرّ تحت جنح الظلام.. ما معنى قتالنا والحالة هذه؟!..

ـ لا تكن كذاك الأحمق، رأى العامة تموت على الأسوار ولا تسلم المدينة فحسبهم، وهو الفاسد الفاسق، يدافعون عنه.. إننا لا ندافع إلا عن المدينة..

ـ المدينة؟! لم يكن أبي سوى رجل من أهل السواد يهدر العمر في فلاحة أرض ليس له فيها إلا أديماً أسودَ مقابل يومه المعجون بالألم. هاجر إليها في عام المجاعة الكبرى، فلم يكن أحسن حالاً. لقد ولدتُ، وعشتُ كل ما مضى من عمري فيها، ولم تكن أحلى أيامي غير خبز مرّ وبساط بال. ولدتُ فيها نعم! لكنها ليست أماً لي! ولستُ ابناً لها!..

ـ لكني رأيتك ترمي فلا ينطلق لك سهم إلا ويستقر في النحر حتى كتلك الرجال بأبي النحور!. شهدنا معاً غاراتهم فأبصرتُ سيفك سنابله الرؤوس! لقد قاتلتَ قتال أبطال السير!!..

ـ عندما أطبقوا علينا بحصارهم كان أخوتي في طليعة من هبّ إلى الأسوار. ما كان لهم وللقتال ومثلنا لا يملك سوى الفقر والشقاء؟!. بعد عشرين يوماً كانت الغارة العظيمة. سقط جميعهم بين ألوف غطّت جثثهم وجه الأرض وملأت الأسوار والأبراج والخنادق. واريتهم بيدي وإلى جوار أمي العجوز كل من تبقى من أهلي. لم تزد شيخوختها عن بعض الدمع، واختناقات قليلة، وبضع كلمات.. وداعاً أولادي الأربعة! بعد ساعات كنتُ أدفنها بعدما قضت كمداً..

اعترته غصّة شديدة. أمسك مرسلاً نظره في الفراغ. بقي مصعب يحدّق في وجهه المتوهج في عتمة الليل. بعد قليل ابتلع ريقه، أردف ببهجة مصطنعة:

ـ قتلتُ ثمانية وأربعين من صناديدهم! السدس حصة الأم والباقي للأخوة تعصيباً!..

ابتسم مصعب بمرارة، بينما شقّت قهقهاته سكون الليل. كانت نوبة أضاعت معالمها عند حدود الضحك والبكاء. كل شيء ضاعت ملامحه. منذ شهور وكل الأشياء في هذه المدينة تتماهى مع نقائضها. سقطت كل الفوارق بين الحب والكره، بين التعقّل والتهوّر، حتى بين الحياة والموت صار التمييز أمراً صعباً..

بعد برهة أردف:

ـ أدركتُ ثأري، ثم أدركتُ أن لا شيء سيعوضني عن هلاك أحبابي.. أنت رفيقي، كل من تبقى لي، دعنا ننسحب من كل هذا العبث والجنون، صعلوك ونقاش لن تضيق الأرض بنا.. بقي مصعب صامتاً، فعاد يسأله بتلهف:

ـ ماذا قلت؟

- لا!. أجابه مصعب بنبرة حازمة.

- لا؟! لقد فُلّ الحديد، واندقت السيوف في أيدي الرجال، سقطت الهوام عن كواهلها، واقتنص الردى أكثر المقاتلة، حتى الأسوار ما عادت تملك صبر أيام معدودات.. ثم تقول لا!!.

- خلف ما تراه عبثاً وجنوناً يستتر سرٌّ يضفي المعنى على كل ما لا معنى له، يعيد سبك الحقيقة مهما تاهت الألباب.. انظر إلى الرجال! انظر كيف يستعذبون الموت في معركة خسارتهم فيها هي عين اليقين! بعضهم عرفه. آخرون ومنهم أخوتك لم يعرفوه لكنهم أحسوه. وهناك بعض لم يعرف، ولم يحس، فبقي مقاتل الجنون في ميدان العبث، يرى هزيمته ويغفل عن إخماد أنوار نصر عدوه..

- سرّ؟! أي سر؟.

- خذ قسطاً من النوم، فعما قليل سيندفع إلينا الموت من كل حدب وصوب!.

عندما أطلت الشمس من أقصى الشرق بلونها البرتقالي الفاقع، تأهب الرجال على الأسوار وفي الخنادق، وقد انطلق من الأسفل في الخارج صوت مجلجل:

- إلي أيها الرعاع! فليبرز إلي منازل آخر. ليكن رجلاً صمصماً نداً لا غضاً طرياً كمن سبقوه..

سكن الجميع في حين انتصب مصعب شاكياً السلاح قابضاً على سيفه بيمناه، وعلى درقته[٢] بيسراه، معلقاً هراوته في حزامه المشدود، يتنكب القوس والجعبة. هبّ في وجهه جندب:

- إنه المبير! خرج إليه أشد الرجال فصرعه! أما ترى الجميع وقد أحجم عن الخروج إليه؟!..

أزاحه وهو يتابع طريقه يهبط الأدراج نحو البوابة. حاول بعض الرجال ثنيه عما ينوي. استحلفه بعضهم أن يترك منازلته لأحدهم. لم يستجب لهم. خرج من الباب الهائل المشوه. تقدم نحوه. صرخ به المبير:

- عد وليخرج إلي غيرك!.

- إن كان لديك شيء لله ومحل للوفاء ارجع أنت! ولا تقرب الأسوار حتى تسقط!..

- ستسقط وأنا أدكها، وستنال المدينة جزاء المروق من ناموس الله، وعقاب عصيان ولي الأمر والنعم..

- ناموس الله!! حتى ولوغكم في دماء الناس، التهامكم لأموالهم، هتككم لأعراضهم، تتمّ باسم الله!!

تناول المبير قوسه. ألقمه سهماً وهو يزمجر:

- إذن سأقتلك كما أقتل خنزيراً قذراً!!.

أطلق سهمه. تلقاه مصعب بدرقته وهو يتقدم نحوه. بعد برهة صار على بعد أذرع معدودة منه. نفدت سهام المبير فبدت الدرقة كالقنفذ. التحما كما تلتحم صخرتان إذا تسربل بالأرض الجنون. تراجع مصعب قليلاً تحت وطأة ضربات سيفه. راح يتحرك بخفة وحذر. بدا وكأنه

---

[٢] الدرقة: الدريئة التي يستعملها المحارب، لحماية نفسه من ضربات السيوف أو السهام، وتكون عادة، من الخشب والجلود.

يقاتل دباً هائلاً مفترساً. ابتلع المكان كل أصواته وكأنما أصابته علة الخرس. لا شيء سوى صليل الحديد الثقيل وهمهماتهما. تصالب سيفاهما. راح كل منهما يدفع الآخر بكل ما يملك من قوة. سقط مصعب مستلقياً أرضاً، بينما سقط سيفه بعيداً عنه. اقترب المبير ووجهه يقطر موتاً ماحقاً. كان على وشك أن يجأ صدره عندما اندفع مصعب إلى الأعلى كالعاصفة يذرّ الرمل في وجهه. أفلت منه. عاد يلتقط سلاحه وشراسة المبير تفوق ما لدى أشد الوحوش. عندما صدّ مصعب ضربة عاتية انقدحت شرارة. توقفا للحظة وقد اندقّ سيفه. حبست الأسوار أنفاسها. عاجله المبير فانحنى، اندفع يهرول مفلتاً من هلاك شبه محتوم. عندما التقط درقته كان المبير يهوي بالسيف على ظهره، استدار بلمح البصر، نزل عليها كالصاعقة، اختل توازنه. ثبت وسحبها يساراً بقوة وسرعة، انكشف له المبير بقامته الفارعة الضخمة مجرداً من سيفه الذي تعشّق بين السهام. عاجله مصعب كالبرق بالهراوة على رأسه، ضاع سواد عينيه في بياضهما، هوى على ركبتيه والدماء تنساب من أنفه وفمه، أصدر شخيراً عالياً، ثم هوى على وجهه جثة هامدة. جرّه مصعب إلى الداخل. أودعه في واحدة من الحفر، والصمت لم يزل سائداً.

*

بعد قليل كان وفد السلطان يقف في الخارج. تكلم رأس علماء الملة يحضّهم على التسليم وطاعة السلطان كشرط لمغفرة الله وعفوه. صرخ جندب مخاطباً مصعباً:

ـ ألا تكفينا جحافله التي لا تنتهي حتى يحاربنا الله معه؟!..

ـ ليس هؤلاء كهنة الله! ليسوا جنده! ليست هذه أيام الله! الله منهم بريء..

طال انتظار الوفد. صرخ حاجب السلطان:

ـ كل الذهب، كل الفضة، كل الحرير، غرامة. مع تسليم المقاتلة (الخارجين على الطاعة)[٣] أعداء الله، مقابل رحمة السلطان. هيا أجيبوا! فما عادت الأسوار تقوى على حمل سرب عصافير ولا احتمال رمية حجر..

عندما كان الوفد يرجع خائباً، كان مصعب وبعض الرجال قد بدلوا بملابسهم ملابس بيضاً تقلدوا عليها كامل السلاح. سأله جندب بشيء من الدعابة:

ـ أهي زينة عرس لم تُدع إليه؟.

ـ بل حلة استقبال موت لا سبيل إلى ردّه!.

صرخ به: ـ تلبس كفنك!!. ترى هلاكك مقبلاً وشيكاً ولا تجيبني إلى الرحيل؟.

نظر إليه مصعب بعينين مجهدتين تحاصران الدمع. قال له وصوته يغرق في الأسى:

---

[٣] لعلها المفارقة الظاهرية غير المقبولة منطقياً.. لكن وكما يظهر السرد فإن سكان المدينة قد أكلوا القطط والكلاب بسبب الجوع الناجم عن الحصار، ولما انقطعت بدؤوا بالفئران. ليس خيالاً هذا!! تاريخنا وتاريخ الأمم تحفل به.. لعل من أهمها حصار حلب ١١٢٢م الذي ضربته عليها جحافل الفرنج لشهور طويلة. لكنها نجت بصمود يشبه الأسطورة. صوّر الحداث اليومية المؤرخ المعاصر لها ابن العديم في "زبدة الطلب في تاريخ حلب".

وقال فيها المؤرخ الإنكليزي المعاصر أرنولد توينبي: لو سقطت حلب لصار الشرق لاتينيا!!

ـ منذ قليل.. صرعتُ من أجل المدينة المبير! المبير أخي!..

صُعِقَ جندب. انهمر الدمع مفلتاً من حصار عيني مصعب. أردف:

ـ لم تقدّم لي المدينة من النساء حتّى أقبحهن.. لم يكن لي فيها فراش مريح.. ما كان طعامي ليفضل طعامك في أكثر الأحيان.. لكنها حملت نقوشي على قبابها وقناطرها.. رفعت عالياً زخارفي على واجهاتها وشرفاتها.. هنا أودعتُ في كل مكان عرقي، عذاباتي، أحلامي.. أنا ابن المدينة يا جندب! أنا بعضها، وهي كلي.. أموت في رحمها الذي وإن لم ينجبني، فيه وجدت، ولا أحيا خارجه..

سأله جندب بنبرة هشّة متلعثمة الكلمات:

ـ هذا هو السر الذي لم أعرف ولم أحس؟.

ـ هذا نصفه، نصفه الآخر هو المدينة نفسها.. المدينة ككل المدن عقيمة! لكن لا تفتأ تتبنى! المدينة الأولى ولدت بسواعد المهاجرين من البوادي والسواد والجبال، وكذلك كل المدن! عقيمة! لكنها خير الأمهات..

نفد الكلام. تعانقا طويلاً وقد أزفت ساعة الفراق. سالت دموع جندب على كتف مصعب الذي همس له بصوت دافئ:

ـ الوداع يا رفيق شهور امتدت أطول من دهر من الأجيال! الوداع يا أخا السلاح!.

*

ارتجت الأسوار بقوة. أخذ الرجال يرمون الجند الذين راحوا يقتربون في الخارج بينما الحمم والصخور تنهال كالغيث المدرار. ارتفعت ألسنة اللهب عالياً. أصابت صخرة هائلة البوابة فانهار الباب الهرم. بعد قليل تهدم البرج تاركاً في السور فجوة هائلة. اندفعت حشود الجنود إلى الداخل. اندلع قتال رهيب راح ينتشر على الأسوار، ويمتدّ إلى الأقبية والدهاليز والخنادق. بعد ساعة كان القتال مستعراً فوق الجثث المضرجة بالدماء وقد سقط خلق كثير. عند أحد المداخل سقط جميع المدافعين. لم يبق سوى مصعب يقف على مصطبة ضيقة ترتفع بحدود قامة رجل. كان يقاتل يائساً عشرات الجند الذين أحدقوا بالمصطبة يحاولون الصعود إليه. سرى زئير مروع في الأعلى.. إلى الجدار.. ما كان يُلصق ظهره إليه حتى انهمرت من الأعلى بعض صخور السور. سحق العديد من الجنود بينما تراجع من نجا منهم مذعوراً. وثب عن المصطبة. أبصر جندب يهبط إليه كفهد مريع. انسحبا إلى المدينة. دخلا الأحياء حيث راحت تمتد إليها المعارك من شارع إلى شارع ومن سطح إلى سطح. صرخات المقاتلين، صيحات الجند، استغاثات النساء، عويل الأولاد والمسنين، مع أعمال القتل والنهب والاغتصاب، مشاهد الدم وأكوام الجثث، والحرائق التي حجبت الليل، كانت بعض ملامح وجه المدينة طوال يومين.

فوق سطح الطاحونة الكبيرة انتهى الأمر بهما وببعض الرجال. كانوا يقتتلون مع بعض الجنود. أحاطت بالطاحونة جموع كثيفة. عندما شعر جندب بقرب وصولهم إلى السطح صرخ.. إلى البركة.. هبّ لمساعدة مصعب الذي كان ما يزال مشتبكاً مع نفر منهم. أجهزا عليهم، أخذا يعدوان نحو الحافة المطلة على البركة. أطلت رؤوس الجند من الحافة المقابلة. التفت ليحثّ مصعب على الإسراع. فقد صوابه لرؤيته وقد سقط أرضاً بعد أن اخترق سهم ظهره..

مصعب!!.. دوّت صرخته في الآفاق وهو يعدو نحوه. أجهز على جندي كان على وشك رميه. عاجله مصعب بصوت يختنق:

ـ إصابة في مقتل.. انجُ.. إنهم يقتربون..

أقامه جندب وهو يضطرم بانفعال عظيم. أسنده من قبله إلى دبره. سحبه من عضديه ومال بجذعه إلى الأمام. استقر صدر مصعب على ظهره.

عاد مصعب يردد بنبرة تغرق في العدم:

ـ انتهى أمري.. دعني! لن تستطيع حملي والإفلات في آن..

أجابه وعيناه تغرقان في الدمع:

ـ أنسيتَ أني حمّال منذ نعومة الأظافر؟!.

بخفة الريح لفّ حبلاً خشناً شدّ وسطه إلى وسطه. انطلق يعدو. عندما وصل إلى الحافة كانوا على وشك أن يمزقوهما. وثب. بدا كالطير النبيل. هوى إلى البركة. لاح كالباشق في انقضاضها. اختفى.. اختفى برفيقه كما يختفي السراب عند الاقتراب..

لستة أيام بقيت المدينة بأمر السلطان مباحة للنهب والسلب والقتل. في اليوم السابع أمر بإيقاف الأعمال الانتقامية بعدما اطمأن إلى مقتل خيرة رجالها ومصادرة معظم أموالها. بأمره حشد الجندُ الناس في الساحة الكبيرة. كانوا في أكثرهم أطفالاً ونساءً وعجائز مع قلة من الرجال. أطلّ من شرفة القصر الكبير يجول بنظره عليهم. ظهر عليه حبور عظيم لدى رؤيته الدموع والضياع والجنون تجتاح وجوه أبناء المدينة التي كادت تُفني جيشه. أخذ يلعن قتلاهم، يثني على ما صنعه الجند بهم. في تلك اللحظة، كانت ثمة حركة خفية في زاوية سطح مقابل.. حانت من السلطان نظرة إلى الأعلى. أبصر رأس سهم يبرق كالنجم، فقوساً شاحباً شحوب الموت، ثم عيناً تضطرم فيها الجحيم. لم يكد يعي ما رأى، حتى استقرّ السهم عميقاً في نحره. قلب الجند المدينة رأساً على عقب، فتّشوا الأسطح، الأقبية، غرف النوم، الحمامات، وحتى دور العبادة، لكن من غير طائل.

راحوا يتحدثون عن ذلك المقاتل الرهيب، المكنى بأبي النحور، المقاتل الذي رأوه لآخر مرة فوق سطح الطاحونة يُلقي بنفسه إلى البركة منتحراً، وهو يحمل رفيقه، من ارتفاع أربعين ذراعاً.

في العاصمة أخرج قادة الجيش والمتنفذون الأمير الغضبان من سجنه الذي زجّه فيه السلطان المقتول. أجلسوه على العرش. كان القرار الأول الذي اتخذه هو تأديب المدينة. مع كثرة القتلى في صفوف جيش التأديب، أخذت حكايات وأخبار جندب الحمال تنتشر في كل مكان. راحت تجري على ألسنة الكبار والصغار، العامة والخاصة. قال عنه بعضهم إنه ليس إلا رئيساً لعصبة من الحشاشين القتلة. قال آخرون هو شيخ جماعة من الخوارج المارقين من الملة الخارجين على النظام. لكن آخرين كثراً رأوا فيه وليّاً صالحاً يحتجب ويظهر مغلفاً بالأسرار، مجللاً بالكرامات. قالوا إنه أعظم من شمشون الجبار، فقد هدم لوحده طرفاً هائلاً من السور على أعدائه، دون أن يؤذي نفسه أو رفيقه.

ادعى بعضهم رؤيته، وهو يفتك مع رفاقه بسرية من سرايا السلطان. أقسموا إنه كان يطيح برؤوسهم، ورفيقه مصعب محمّل على ظهره بقوبه الأبيض الدامي. أنكر بعضهم موت مصعب، زعموا أنه حي، لكنه مشلول، يحمله جندب على ظهره في كل غارة.

تراخى الزمان وجندب ومصعب ومن معهما مخالب المدينة تندفع إلى نحور الجبابرة كلما اطمأنوا إلى تقليمها.

حتى كان ذلك اليوم الذي غضب فيه أحد كبار السحرة من السلطان، فصنع سحراً رصد به السلطنة. اختفت من الوجود، اختفت العاصمة والمدينة، وكل المدن والبوادي، والسواد والجبال، لم يعد لها مكان على الخريطة. مرّت مائة سنة، خمسمائة سنة، تسعمائة سنة، والمدينة وكامل السلطنة تحتجب خلف الزمان والمكان.

في اليوم الذي انقضت فيه السنة الألف، ظهرت المدينة، ظهرت بلا أسوار، بلا أبراج أو بوابات، لكن بكل خنادق العالم ومتاريسه. سماؤها مظلمة لكثافة الدخان الأسود المتصاعد من اللهب الذي يوشك أن يأتي على كامل أحيائها. الدويّ المزلزل لا يفتأ يتواصل على مدار الدقيقة. كانت أرتال كثيفة لا تنتهي من الدبابات والمدرعات وناقلات الجند تحاول اقتحامها. بين الأرتال والخنادق لاح مقاتل يهرول. كان يصدّ طوابير الحديد والنار بقاذف ورشاش خفيف، بكمائن وسكين، وحتى بأسنانه. كان يحمل على ظهره رفيقاً يشبهه تدلت يداه، وغطى الدم وجهه، وراح يقطر من ثيابه. يقبل من الحفر، من خلف الدبابات المدمرة، يرسل لهبه شرهاً، فيأكل الحديد المرعب، ثم يدبر منسحباً إلى الخنادق.

أعلنوا عبر مكبرات الصوت أنهم يبذلون للمدينة الأمان إن استسلمت، وسلّمت المجرمين الزعار القتلة. قالوا:

ـ ستكون كل المدينة آمنة! وهو عهد يشهد الله عليه ويرعاه..

صرخ المقاتل من أعماق الخندق. كررت الخنادق صرخته. بعد لحظات كانت أحياء المدينة ومخيماتها، وكل متاريسها وخنادقها، تعيد صرخته بصوت واحد:.. ليست هذه أيام الله..

❑❑

أوبتليدون

شذا برغوث

تقلب حبة الدواء الملساء بين أصابعها تنهض عن فراشها من جديد تنظر إلى صورتها في المرآة.. ترتب شعرها.. ترشه عطراً وترش فستانها ذا الكشاكش.. تعاود التمدد.. تفرد الغطاء فوق جسدها.. الجو حار.. تنزع الغطاء.. ليس مهماً ثوبها طويل.

تبتلع حبة الدواء الوردية المسكنة لألم الرأس التي تعرف أن مفعولها قوي وسريع تضع حبة أخرى في فمها تنزلق بسهولة في بلعومها دونما حاجة إلى ماء.. //في بيت أهلها مع أخوتها وأخواتها والوقت غروب تخرج إلى الحارة..

تلعب لعبة (طم هزوم والغماية وأعلنا الحرب على) تجيد الركض والاختباء.. تربح الحرب.. تلملم طفولتها وتدخل الدار.. تزلق حبة ثالثة في بلعومها بين أخوتها وأخواتها حول مائدة العشاء يزقزقون ويأكلون //حبة رابعة.. خدر خفيف يتسرب إلى رأسها وأعضائها.. دوار لذيذ.. تبتسم.. تغفو// ليل صيفي وهي مع أخوتها على سطح الدار يتراشقون بالوسائد يلتفون بالأغطية يتدحرجون يتضاحكون.. صوت أمها أجفل غفوتها "ألم تناموا بعد" // تسقط علبة الدواء من يدها.. تستعيدها.. تزدرد حبة أخرى وأخرى وأخرى على عجلة من أمرها منتهزة صحوتها.. يتزايد الخدر.. يتزايد الدوار.. تثقل أجفانها ويطبق فمها.. جربت أن تتكلم.. شفتاها كبيرتان.. أبعدتهما بصعوبة.. فكت إطباقهما.. لسانها يملأ تجويف فمها.. تروح في إغفاءة //حاملة حقيبة المدرسة القماشية المطرزة ذات الحمالة الطويلة تتجندها تشعر بنظرات الطالبات تلاحقها باندهاش.. تدخل المدرسة قفزاً تثير حولها صخباً جميلاً.. تبعد الطالبات من حولها تقف وسط دائرة فارغة تتحايل على الشمس.. تصنع لجسدها ظلاً على الأرض تطلب من صديقتها تحديده بالطباشير.. تبعد وقد ارتسم ظلها طويلاً.. تفرح بالظل الطويل تتمنى أن تكون بمقاسه.. تبتعد عنه خطوات.. تصنع ظلاً آخر بحركة مختلفة.. قد تكون راقصة أو محاربة أو طالبة تحمل كتباً //تتوقف باقي الطالبات عن اللعب ينظرن إلى المجنونة سعيدة بجنونها.. لا تهمها أراؤهن.. على صوت جرس المدرسة تجفل من غفوتها// تفتح جفنيها الثقيلين.. سقف الغرفة يدور ويدها مرخية على علبة الدواء ترفع يدها بصعوبة تبتلع حبات ثلاثاً تلحقها بثلاث.. السقف يدور والسرير يدور// تدور تدور وسط الغرفة تصنع بتنورتها الواسعة مظلة كبيرة ترفع يديها إلى أعلى.. تنهرها أمها.. لا تستجيب سعيدة بدورانها سعيدة بطيرانها فراشة محلقة تعلو تعلو... تسقط على الأرض أو على حجر أمها.. تقلب عينيها.. الغرفة وأمها وأخواتها والأثاث وكل الأشياء تدور ويصير عاليها أسفلها... سوف تتقيئين يا مجنونة// تتخبط معدتها.. تشد يدها على

علبة الدواء ترفعها إلى صدرها تبذل جهداً كبيراً لتبتلع واحدة.. اثنتين.. تسقط الثالثة.. تسقط يدها.. تسقط كلها في هاوية وبرد يرجف جسدها كأنها تتصدع.. كأنها تصرخ من عالم آخر.. كأنها تسبح برطوبة لزجة. كأنها تغوص في واد سحيق كأنها تتلاشى.. تتلاشى.. تتلاشى.

تفتح عينيها ببطء ثقيل.. المكان هادئ.. وجوه يغلفها سحب ورائحة غريبة ليست رائحة المطر.. انقشعت غيومها.. حركت يدها بحثاً عن علبة الدواء وقبل أن تحرك الثانية أمسكوا بها.. ثبتوها.. كان السائل المغذي موصولاً بها.. تكشفت الوجوه شيئاً فشيئاً وجه أمها.. أختها.. زوجها.. أخيها.. طفلها الجميل.. انكبوا يقبلونها يتباشرون بسلامتها.. بكت أمها.. كلهم بكوا.. واستدار زوجها خارجاً على عجل.. أجلسوا طفلها دافئاً طرياً على سريرها.. بكت وضحكت.. لم تمت إذاً.. يا إلهي ليتهم يعفونها من الشرح لأنها لن تستطيع إقناعهم.. لن يستطيعوا فهم أسبابها التي كانت قوية وعديدة.. لا تدري أين تبخرت حين فتحت عينيها واكتشفت أنها ما زالت على قيد الحياة.. كأنما امتصوا أسبابها عندما قبلوها واحداً واحداً كأنما غسلوها بدموعهم... كأنما أعانوها على رفعها أو رميها.

مازالت بعد سنين طويلة تندم على فعلتها.. ما زالت معدتها تتخبط عندما يقع نظرها على حبوب الأوبتليدون.. مازالت بقعة زرقاء في باطن ذراعها تذكرها بما كان.. مازالت غرفة المشفى برائحتها وأدواتها وناسها تقبع أسفل ذاكرتها...

تكبر وتدب فيها الحياة حين تستدعيها.

❑❑

المرآة

نوزاد جعدان جعدان

أف.. قد تأخر عدنان.. نحن ننتظره منذ ساعتين ولم يحضر بعد، تأففت العائلة بعد مللها من الانتظار حتى جاء عدنان الشاب الفوضوي ذو البشرة الداكنة والأنف الأفطس والعيون الصغيرة الذابلة من حصاد السنين.

ـ آسف يا أبي لقد اضطررت للتأخر فصاحب المطعم لم يسمح لي بالخروج إلا بعد مغادرة الزبائن وتنظيفي للمطعم، قالها عدنان بخجل.

ـ لا بأس يا بني، ولكن تعلم تقديس الوعود، حسناً لننطلق إلى الباص.

توجهت عائلة عدنان إلى القرية بعد قرار الأب بتقضية عطلة نهاية الأسبوع في القرية، فهي فرصة لاستنشاق الهواء النقي البعيد عن ثاني أكسيد المدينة.

وصلت العائلة إلى القرية وباشروا بتنظيف المنزل المليء بالغبار، وبعد ساعات انتهوا من عملهم، فحضرت الأم إبريقاً من الشاي الساخن مع الكعك، وعدنان يفكر بالمغارة التي تقع في المنزل والتي لمحها عند ترتيبه للأثاث وتعجب لإغلاقها بالمفتاح، ثم أخذت العائلة تتسامر وتتحادث حتى جاء سؤال عدنان البارد لأبيه:

ـ لم المغارة مقفلة يا أبي وأين مفتاحها؟!

ـ ماذا تريد من المغارة يا عدنان؟

ـ أريد أن أرى مقتنياتها وما يوجد فيها، ربما تحمل بعض الأثاث القديم.

ـ لا تجرب الدخول إليها قد تجد فيها الأفاعي والعقارب وقد يأكلك الضباب يا بني.

ـ أنا يا أبي عندما أضع قدمي على الأرض لا أسأل إن كانت موحلة أم لا.

ـ لا تتحدث عن المغارة مطلقاً، لقد عكرت مزاجي أيها الأبله، ابحث في مستقبلك ما بك تهتم بالماضي ما مضى قد انقضى.

تأففت الأم وتنهدت ثم تمتمت مع نفسها وربتت على كتف زوجها لتهدئ سكينته.

لم يسمع عدنان كلام والده، وعند نوم الجميع توجه إلى المغارة حاول فتحها لم يستطع، وبعد عدة محاولات فتح بابها بطريقة كان صديقه في الابتدائية يستخدمها بسرقة مسجلات

السيارات ثم علمها لعدنان.

دخل عدنان المغارة والظلام الدامس يغزو المكان فأشعل عدنان نبراساً وتقدم إلى الأمام، وغدا يسمع أصواتاً في المغارة فيلتفت يمنة ويسرى إلى أن لمح فتاة شعرها أسود طويل تناديه ثم تختفي، فسرى الرعب في جسده حتى بدا يهاب من ظله الذي يشكله الفانوس، رأى عدنان صوراً لجده وجدته وعصا جده وقبعته وعلبة تبغه أيضاً.

وعند وصوله لنهاية المغارة سمع صوت الباب فالتفت ولمح شخصاً طبق الأصل عنه وكأنه شبيهه وقبل الصراخ، قرب منه المصباح ليتضح له أنها مرآة قديمة جداً كبيرة حملها عدنان وأخذها معه والأصوات تتكاثر في المغارة وصور أناس ترتسم على الحائط عدا عن الغرق بالأصوات، أغلق عدنان أذنيه وركض خارج المغارة.

وفي اليوم التالي رجعت العائلة إلى منزلها في المدينة، وعدنان فرح بالمرآة التي علقها في خزانته ثم حدق فيها وفكر بأمرها وصار محتاراً في تاريخ ميلادها ومدى قدمها وبينما كان غاطساً في التفكير بها، رأى صورة أحدهم في المرآة شخص عجوز بيده عصا كبيرة في مغارة منزلهم القروي يضرب بها رأس فتاة حسناء، يضربها حتى يقتلها ثم يلفها بكيس ويدفنها في المغارة.

فرّ عدنان هارباً من الغرفة والخوف يأكله وصرخ عالياً:

ــ أبي.. أبي.

ــ ما الأمر؟.

ــ لقد أحضرت مرآة من القرية وإني لأرَ فيها أشياء غريبة.

ــ لماذا أحضرتها أيها الشقي؟ وما الذي تراه؟ لا تنظر في المرآة كثيراً، يحكي في قريتنا من قديم الزمان أن شاباً نظر إلى نفسه في المرآة مطولاً فبدأ بالضحك بداية ثم بكى كثيراً إلى أن فقد عقله بعدها سقط طريح الفراش حتى فارق الحياة، يا بني نحن نهرب من أنفسنا فما بالك تستمتع بالمرآة..

ــ إني أجد شخصاً هرما مرعب الشكل يقتل فتاة في ربيع العمر بالعصا حتى الموت.

ــ ما الذي تقوله أيها الغبي هل جننت.. أتهذي! وهل أصابك مس؟!.. يبدو أن ولدنا قد جن فقد عقله.. يا للعار، لكن دواءك عندي سأكسر رأسك والمرآة.

ــ لا يا أبي أرجوك لا تفعل دعني أقبل قدميك.

لم يكسر الأب المرآة، وعاد عدنان لغرفته ووقف أمام مرآته مرة أخرى فلم يجد إلا صورته وبعد هنيهة شاهد شيئاً وراءه وصورته تتلاشى شيئاً فشيئاً، شاهد رجلاً شاباً وراءه يضع وسادة على رأس رجل عجوز ويعذبه حتى تتوقف قدما العجوز عن الحراك.

ارتجفت قدما عدنان من هول ما رأى وأمسى حائراً في أمر المرآة وما يفعل بها، احتفظ بالسر في فؤاده وتوجه إلى عمله وأخذ يسأل أصدقاءه عن الأشباح والعالم الآخر وهل يؤمنون بالأطياف فأجابه معظم أصدقائه أنها خرافات ولا وجود لها، هدأ جوابهم هواجس عدنان.

عند وصوله للمنزل وقف أمام المرآة مباشرة ولم يجد شيئاً إلا صورته ورويداً رويدا ظهرت صورة الفتاة التي قتلها العجوز، كانت فتاة سمراء شعرها طويل يصل إلى ركبتيها وعيناها كبيرتان تشبه عيون البقر وأهدابها النجلاء، شاهدها في المغارة مع شخص وسخ الملابس يبدو من محياه أنه راعٍ للقطيع يتبادلان القبل والعجوز يشاهدهما من ثقب الباب، وفجأة بدأت المرآة تضخ الدماء شيئاً فشيئاً، بدأت نقطة ثم تحولت إلى نهر.

ابتعد عدنان عن المشهد مسرعاً وركض وأغلق الخزانة، ثم نام والكوابيس تلاحقه مرة يرى الفتاة تناشده ليساعدها بالخروج من المغارة ومرة يرى العجوز يضحك عالياً على حشد من الجماهير ذوي العيون الناعسة.

استيقظ عدنان في الصباح وجسده منهك تماماً وقرر رمي المرآة، فبيل رميها نظر إليها ملياً فشاهد فيها شخصاً في المغارة يجهز حبلاً ثم يشنق نفسه، خاف وخارت قواه واقتحم على أبيه خلوته وصرخ:

ـ إني يا أبي أرى امرأة مقتولة وشابا منتحراً وعجوزاً قاتلاً ومقتولاً.

فكر الأب طويلاً ثم قال له:

ـ جهز نفسك يا بني قبل أن يستيقظ إخوتك، سنذهب أنا وأنت إلى القرية ونعيد المرآة إلى مكانها لتتخلص من هذه الأوهام إلى الأبد سترتاح بعدها.. سترتاح.

توجه الاثنان إلى القرية وفي طريقهما صادف عدنان صور الأطياف في المرآة تلبس ظلال الأشجار وتتلاشى صور الجبال لتلبسها الظلال، وعند وصولهما إلى المغارة باتت صورة في المرآة رآها عدنان وبدت على عينيه نظرات الخيبة والتحسر، وقبل أن يتكلم عدنان طعن الأب عدناناً عدة طعنات حتى رماه قتيلاً ثم قام بدفن عدنان في المغارة بجانب الشابة أو فوقها أو تحتها لم يكن يدري، بيد أن الظلال بدأت تلاحق والد عدنان ومشهد الدماء لا يفارق ناظريه، فأقفل المغارة وفر سريعاً.

ثم أخذ المرآة المنحوسة ولم يدفنها تحت التراب خشية نموها، تسلق الأب جبلاً كبيراً ورماها في نهر جار ثم عاد إلى المنزل.

كان النهر في صبيحة ذاك اليوم أهوج مجنوناً يطوف على ضفتيه فسقطت المرآة على الشاطئ والتقطها صياد سمكٍ وأخذها معه إلى غرفته التي يجهزها لعرسه القريب القادم..

❑❑

الطوفان الأسود

حامد شيخو

لم تشرق الشمس منذ أيام طويلة، وكأنها غادرت هذه السموات التي لم تعد فيها سوى سحب فاحمة ترشق وجه الأرض مطراً أسود يصبغ كل الأشياء باللون القاتم.

هذا المطر القاتل للزرع والثمر، وحتى للأعشاب الملتصقة بالصخور، ينهمر منذ أيام لذا انتشرت في أزقة القرية المتعرجة رائحة العفونة، ورائحة روث البقر، وبعر الماعز، لتطغى على رائحة البشر.

أقفرت الحقول والدروب، من الناس، ولاذت الحشرات إلى شقوقها، ولم تعد تسمع زقزقة عصفور أو صدى ضحكة تخرج من إحدى زوايا القرية.

الكل قلق على مصير بذاره في جوف الأرض، أو ثمار أشجاره التي انتظرها مدى عام، وبهائمه التي قارب علفها على النفاد.

في كل صباح يستيقظ العجائز على أمل أن تكون السماء قد ابتسمت لهم أخيراً، لكن سرعان ما يشيحون بوجوههم، ويعقدون ما بين حواجبهم، فيختفي الأمل.

القرويون البسطاء كانوا ينظرون بعيون غائبة في الحزن إلى مصير قريتهم "أم صخر"، وهي تتهاوى في الهلاك، وكانت قد سميت بهذا الاسم نسبة إلى مكانها المتموضع أسفل صخرة كبيرة على منحدر بين جبلين، لقد فقدت ثوبها الأخضر، وإطلالتها الجميلة وتقلّل نبض الحياة شيئاً فشيئاً في أوردتها، راح القلق ينخر عقول أهلها بشدة:

ـ إلى متى...؟

والآخر يقول بحسرة:

ـ حتى مياه النبعة تلوثت.. إنها نهايتنا!

ويتابع الذي بجانبه دون أن يرفع بصره:

ـ يبدو أنها نهاية سوداء.

لكن "أبو طلحت" هو أشد المغتاظين لأنه أكثرهم أملاكاً، لذا فهو يطلب حلاً سريعاً، ولا يهمه إن كانت معجزة، لتنتشل أملاكه من الضياع، أما الحاج "أبو ياسين" الذي كان يحاور المختار مباشرة لأنه اعتاد الجلوس على يمينه دائماً لكبر سنه فقد يقول:

ــ إنها مصيبة وحلت على رؤوسنا يا مختار، ففي كل يوم يزداد الأمر سوءاً، وأيامنا باتت على وتيرة واحدة، تبعث الهم والأسى والقلق من القادم، بصراحة فقدنا الأمل.

هنا همهم الجميع:

ــ فقدنا الأمل!!!! نعم.....

بهكذا كلمات كانوا يصوّرون عجزهم ومأساتهم كل مرة في مضافة المختار "أبو أيوب" تحت تهديد المطر المستمر الذي ينقر على النوافذ بنذر، ويتوعد، والمختار يرفع رأسه بين الفينة والأخرى ليقول:

ــ حسبنا الله ونعم الوكيل!!

والأمور مختلطة في رأسه.

وفي كل مرة أيضاً، كانت تنشب مشادّات، وملاسنات، ونقاشات حادة، تكاد تتطور إلى تلاكم بالأيدي، بين الشيخ عبد الجليل إمام مسجد القرية وجماعته، وبين الأستاذ نادر، معلم أولاد القرية الوحيد وجماعته من الشبان المتحمسين لأفكار الكتب، التي يأتي بها الأستاذ من المدينة.

كان الشيخ يجزم بأن هذا المطر القاتل هو لعنة من السماء، أما الأستاذ فهو يصرُّ على أنه تلوث بيئي، ومن هذين المنطلقين، كانت تمتد وتتفرع حوارات ساخنة، وكل متحدث من الطرفين كان يُرغي، ويُزبد، وهو يدافع عن مبدئه، وحدقتا عينيه تتوسعان، والشرر يتطاير منهما، والقرويون صامتون، يتأملون من كل هذا خيراً مفضياً إلى حل.

ذات صباح استيقظوا على صوت بكاء، ونواح يصدر من أحد بيوت القرية، فهرعوا مستطلعين. كان الصوت ينبعث من بيت "أبو إبراهيم" وزوجته تضع رأس ابنها "سليمان" ذا السنوات العشر على ركبتها، وتبكي، والطفل يئن ويصارع آلامه و"أبو إبراهيم" يجلس على عتبة بيته يمتص سيجارته، وينفث دخانها بمرارة، محملقاً إلى السماء، وكأنه يحاورها، وعند الظهيرة كان الطفل يحتضر على الرغم من كل محاولات الإنقاذ له.

فتح الطفل عينيه، ونظر إلى أمه، حاول أن يقول شيئاً، لكن خيطاً من الدم تدفق من فمه، وانطفأت عيناه، وسكنت أطرافه، ومات.

علا نواح الأم، وبكى أبوه، والغضب يخنقه، وهو يلعن المطر الأسود، الذي اصطحب معه الجوع والوباء، وسلبه فلذة كبده.

بعدها كثرت اجتماعات أعيان القرية، وازدادت الخسائر، كما ازدادت الملاسنات، والمشاحنات بين الشيخ عبد الجليل، والأستاذ نادر، بل قيل إن شاباً من جماعة الأستاذ قد حاول شد لحية الشيخ والنيل من هيبتها لولا تدخل المختار، والآخرين، فطرده الأستاذ لأنه على حسب رأيه خرج عن سلوكهم الذي يدعو إلى الحوار.

جرى كل هذا على مرمى نظر "أبو إبراهيم" الذي لم يتمالك نفسه، فإذا به يقفز كالملدوغ ويركض نحو الباب، وهو يغمغم بكلمات غير مفهومة، وما هي إلا لحظات حتى جاءهم خبر عن نيته الرحيل عن القرية.

وبالفعل عند وصولهم إلى بيته كان الرجل وأبناؤه ينقلون الأثاث خارجاً وعلى الفور تدخل المختار:

ــ إلى أين يا "أبو إبراهيم"؟

ــ إلى حيث لا يوجد هذا المطر.. ولا الشيخ ولا الأستاذ!

قال ذلك وهو يتابع حمل الأثاث.

ثم تابع دون أن يكلّف نفسه الاستماع لأي كلام:

ـ تباً للقيل والقال.. تباً للكتب والشعارات

ثم توقف وكأنه وجد الكلمات المناسبة التي يودُّ قولها:

ـ تباً للنظريات والمبادئ، يا أخي هاتوا حلاً، ثم قولوا ما يحلو لكم، نحن لا نفقه شيئاً مما تتفوهون به، ولكن كنا نأمل خيراً، أما الآن فأنا لست مستعداً لأخسر المزيد من أفراد أسرتي، سوف أرحل تاركاً لكم كل القرية.

وبعد وعود من المختار، وحلف الأيمانات، عدل عن رأيه، شرط أن يفيها المختار في أقرب وقت.

ومنذ ذلك اليوم، ظهرت جماعة جديدة في القرية يترأسها "أبو إبراهيم" شعارها "إما الحلول السريعة، وإما الرحيل عن القرية"

لكن النزاعات بقيت على حالها في المضافة، سوى أن كل فريق يحاول أن يكسب "أبو إبراهيم" إلى صفه.

وفي إحدى الصباحات بينما القرية تستيقظ وهي ما تزال تترنح تحت غطائها الأسود، والموت يلفها من كل جانب، ارتفع صراخ أحدهم من الجهة العلوية من صوب الجبال، وهو يدخل أزقة القرية، فبرزت الرؤوس من الأبواب هنا وهناك، ونبح كلب، وصدر من إحدى الحظائر خوار بقرة تحتضر، والصوت يقترب مفجوعاً يصرخ بجنون:

ـ يا أهالي القرية.. يا مختار.. إنه الموت.. استيقظوا!

جفلت أرواحهم، ركضوا إليه بينما كان الراعي النحيل متوجهاً إلى المختار:

ـ إنها نهايتنا... الموت خلفي تماماً.

أحاطوا به أمام بيت المختار، وكان قلبه يغلي، ونفسه تفيض بالذعر، والكلمات تقف في حلقه، والزبد يتطاير من فمه، اجتاز المختار الواقفين بخطوات سريعة، وانتصب أمام الراعي يتأرجح:

ـ هدئ من روعك يا بني، وحدثنا عن هذا الموت الجديد الذي تصطحب أخباره معك.

لكن الشاب كانت ما تزال أحشاؤه تتلوى من هول ما رآه، وفراديس وجهه لا تُفسر تحت الصبغة السوداء، يبدو أنه قد بقي تحت المطر طويلاً.

صمت الجميع وساد السكون قليلاً، اللهم إلا لهاث الراعي "هوشان" وصوت المطر الذي يرتطم بالأرض.

كانت قلوب القرويين قد بلغت حناجرهم، وأجسادهم ترتعش، وكأنها تعلن عدم احتمالها المزيد.

مزق صوت المختار السكون:

ـ تكلم.. هات ما عندك.

وبدأ هوشان الكلام:

ـ يا مختار إنه الموت بعينه، بشرفي الموت الأكيد، يجب أن نرحل، أن نترك هذه القرية الملعونة، وإلا أصبحت قبراً جماعياً يبتلعنا جميعاً.

أخذ نفساً عميقاً، واستدار نحو القرويين:

ـ الصخرة.. الصخرة الكبيرة، تلك التي هناك بين الجبلين.

وأشار بيده نحو الهناك، فاقشعرت الأبدان، وطارت الأبصار نحو الجبلين، فوقهم، وكاد هوشان ينفجر بالبكاء، ليعبر بالدموع عما شاهده:

ـ الصخرة.. إنها تحبس وراءها بحيرة عظيمة من المياه، بشرفي إنها لن تقاوم دفعها لو استمر سقوط الأمطار أكثر، لأني كنت هناك، وسمعت بأذني قرقعتها، وهي تتقهقر.

وسقط على الأرض وكأنه يقول بذلك "إني بلغت وعليكم العمل"

توقفت القلوب عن الخفقان، والحناجر عن الكلام، والأجساد تسمّرت وفارقتها الحركة، ونهضت في العيون صورة قرية جائعة متفسخة يلتهمها طوفان أسود، يسحقها بلا رحمة.

وعلى الفور خرّ الشيخ عبد الجليل ساجداً يبكي، ويرفع يديه إلى السماء:

ـ العناية... العناية.. إننا ضعفاء.

لكنها لطخت وجهه بالصبغة السوداء، جلس المختار القرفصاء ممسكاً رأسه براحتيه، يحوقل في خيوط المياه وهي تنساب بين الوحول صامتاً، واستند العجوز "أبو ياسين" إلى جدار المضافة، كانت أسنانه تصطك، وشفتاه ترتجفان، وأنفاسه متقطعة، يبدو عليه أن يقاوم كي يظل واقفاً.

واحتارت نظرات القرويين بين الصخرة، وبين الأعيان، وخلف صفوف الرجال كادت النساء يغشى عليهن، والأطفال يتعلقون بأطراف أثوابهن، ازداد نحيب الشيخ، وعلا نشيجه، وراح يمرّغ وجهه بالوحل، انتفخت عروق رقبته، وصاح في الجميع:

ـ اسجدوا أيها العصاة، أقسم إنها لعنة، حلت عليكم عقاباً لكم.

وتمرغ الجميع بالطين، وكل منهم يعدد في سره أخطاءه، ويعتقد أنه هو المسؤول عما يحلّ بالقرية.

وتدخل الأستاذ من جديد:

ـ أيها الجاهل أنت تسلّمهم قرابين للموت، ألا تخجل من نفسك، إن الآن وقت العمل

هيا أيها الأخوة، لندعّم الصخرة، ونرمّم شقوقها، ونفتح لها مسارب من الجانب الآخر.

أعجب القرويون بهذا الرأي، فنهضوا.

عندما شاهد الشيخ ذلك، حشد جماعته مرة أخرى، وبدأ يدافع عن موقفه بحزم، واندلع النزاع مجدداً، وراحوا يتراشقون النعوت والشتائم، ولكن هذه المرة لم يكتف "أبو إبراهيم" بالمشاهدة والمراقبة عن بعد. بل انقض عليهم مع جماعته، واشتعل العراك، وراحت الهراوات الغليظة، ترتفع وتنزل، والمختار ما يزال يتنهد:

ـ حسبنا الله ونعم الوكيل!

لكن ذلك لم يدم طويلاً، فلقد سمع الجميع دوي انفجار كبير من الجهة العلوية من صوب الجبال.

❑❑

انكسار الحلم

خلف الزرزور

من وجع القلب،
تطل الذكريات
ومن صدأ الأيام،
تتلبد الغيوم.
ومن هيام الروح،
تنفجر الأحاسيس.

ألقى قلمه بابتهاج، شعر بحاجة ملحة للسهر والمنادمة... الساعة تجاوزت الثانية بقليل، أهل الدار جميعاً يغطون في نوم عميق، لابد من مجاذبة هذا الليل أطراف الهموم والأحلام.

سريعاً، لملم أوراقه المبعثرة فالريح تغير وتصفر، تنذر بعاصفة هوجاء لا محالة، قطرات المطر المشبعة بالأتربة ينتظم إيقاعها متصاعداً مع رعب الطبيعة على زجاج النوافذ.

أطفأ أنوار البيت الخارجية المكشوفة على الفضاءات الأربع، حسم أمره على مسامرة هذه العاصفة مع فنجان من القهوة راح يأخذ حرارته من لهب الغاز المشتعل.

لحسن حظي أن القهوة لمّا تصل إلى درجة الغليان ــ هكذا قال في نفسه ــ حين عصفت بخطوط الكهرباء موجة من البرودة والظلمة سارقة منها النور.

الاضطراب والتوتر في بدايتهما، وعلى أطياف اللهب المتناوس راح يتحسس برؤوس أصابعه علبة الثقاب على الرف الرخامي وقد صفّت عليه فناجين القهوة وصحونها طويلة العمر.. وبرغم حذره المتوقد.. تهادى أحدها ولم يعرف أية قوة شيطانية التقطته قبل أن يرتطم بأرض المطبخ.

لعل العاصفة تهدأ.. لعل الكهرباء تعاود الجريان في الخطوط والمصابيح بعد قليل..

ودون جدوى أخذ يلعن عنف الطبيعة ويبصق على الكهرباء التي لا تصمد بعد أول تسارع في الرياح، فتحيل الليالي الشتوية سيلاً من الغبن والظلمة والخوف.

أشعل عود الثقاب كي يرى تململ القهوة في الركوة، لكن بخارها الرطب منعه من ذلك..

أعاد المحاولة مرتين دون فائدة، خطر في ذهنه السراج.. لكنه سرعان ما تذكر أن أحد أولاده أحال لمبته إلى حطام ولم يتذكر شراء واحدة غيرها..

التعقيدات والصعوبات تحتشد في وجه رغبته الملحاحة ولا يلمس في نفسه ميلاً للاستسلام أو التراجع عما عزم عليه. بل ازداد عناده وإصراره على المتابعة، أشعل عوداً رابعاً دون أن يدنيه من الركوة كثيراً لاح له أن القهوة تتحفز للفوران، سحب ورقة من جيبه. ربما فاتورة الكهرباء التي دفعها اليوم، أشعلها وألقى بها على رخام المجلى فبددت حيزاً من الظلمة، وحالما تخلص من المأزق وأنجز ما جاء لأجله وشعر بالراحة والانتصار.. فالقهوة أخذت حاجتها من الغليان.

من جديد، طغت الظلمة بعد أن أتت النار على كامل الفاتورة.. أطفأ الغاز ورفع الركوة بيمينه، ركز تفكيره على موقع الفناجين جيداً.. تناول أحدها مع صحنه بيسر ونجاح..

لابد من الانتظار برهتين كي تعتاد عيناه الظلمة التي تتكاثف متسللة من النوافذ.. أغلق عينيه وفتحهما مرات، الظلمة لا تهادنه.. جرب امتحان عينيه. وفشل في رؤية الأشياء بين يديه..!

إذاً.. لا مناص من تذكر ملامح الطريق إلى مكتبه.. وما إذا كانت هناك موانع طارئة اعترضته.. طشت مركون.. كرسي.. راديو.. كرة.. أو لعبة مما كان الأولاد يعبثون به. لم يتذكر شيئاً فهو لم يكن بوارد هذه الحالة.

الأولاد مستغرقون في النوم، يدفنون رؤوسهم في فراشهم هروباً من البرد القارس.. الأم المسكينة هدها التعب ومشاكل الأولاد وللمرة الألف تفشل في مشاركته السهر كما تعد في كل مرة، هي الأخرى تغط في السبات وأصداء أنفاسها المجهدة تتردد في أذنه لحناً حزيناً مرهقاً. ما العمل..؟

هل ينتظر معجزة تضيء طريقه..؟ شحذ تفكيره وركزّه على ضرورة وصول التيار بعد أن يعدّ للعشرة.. واحد.. اثنان.. عشرة.. عدّها مرتين دون جدوى.. وأعاد العد متباطئاً متمايلاً على التيار لا جديد.. استنفر قواه الروحية للسيطرة على العاصفة تارة وعلى التيار تارة أخرى.. يئس واهتزت قناعاته بالقوى الذهنية والروحية للإنسان.. هل سيشرب القهوة في الظلام..؟ لا مانع عنده.. فالتأمل في هكذا ظروف مع العاصفة والسيجارة له نكهته.. والأهم الآن وصوله إلى المكتب..! كم من الدقائق مضت دون أن يتغير شيء.. فالظلمة والبرودة تزدادان...!

أتراه مصاب بالعشى الليلي...؟! تذكر إصابته في الصغر وتذكر أقوال معالجه حينها بأن سببه قلة الزفر ــ الدسم ـ

زفر مطولاً، أخذ قراره بالمغامرة.. حرارة القهوة تقترب من حرارة الجو، جسده يرهز من البرودة.. رفع قدمه اليسرى، علقها في الهواء برهة في ظنه أنه وضعها على أرض خالية صلبة... لم يخب أمله، انفرجت أساريره بعض الشيء، وحالما نقل قدمه الأخرى شعر بثقة عظيمة وبطعم النجاح.. ثالثة فرابعة.. أخذت الدماء الحارة تتدفق إلى مشاعره، تناسى أنه لا يرى شيئاً، حدث نفسه عن قدرة المكفوفين على إدراك طرقهم والاهتداء إلى غاياتهم.. قادته محاولاته إلى باب المطبخ الذي لعبت به الريح لتضعه في منتصف المسافة للإغلاق.. هذا ما سيعرفه بعد المفاجأة التي وقعت في طغيان الفرح.. حين اصطدمت الركوة بسيف الباب المتربص له كعفريت..!! اندلقت القهوة على نصفه الأسفل، ارتجفت يداه، أكملت الركوة سقوطها على الأرض وهوى الفنجان من يده الأخرى محدثاً بسقوطهما معاً ما يشبه الانفجار..! لم يشعر بسخونة القهوة على

قدميه العاريتين أبداً.

بعد لحظات من الصمت والذهول، اكتشف أن صحن الفنجان هو الباقي الوحيد بين يديه..!

انتابته رغبة جامحة بالضحك بعد موجة الغضب والحزن التي اجتاحته في زوبعة السقوط والهزيمة..! لجم تلك الرغبة وما كان منه إلا الانحناء برفق ووقار ويضع الصحن بهدوء على الحطام بين قدميه..

خيّم السكون بشدة إلا من أصوات الرياح الهائجة المجنونة والأمطار المتأرجحة وعبثهما بهوائي التلفاز والقضبان الحديدية البارزة فوق السطح. أصاخ سمعه عسى أن يكون أحد الأولاد أو أمهم قد أفاق على صوت الارتطام... لم يسمع شيئاً.

ثلوج الخيبة وبرودة الحيرة اخترقتا رأسه، أقنعتاه بنصيبه من الدنيا.. العمل الوحيد الباقي هو الوصول إلى غرفة النوم.. وكي يجتاز الصالون حيث لا جدران يتكئ عليها.. لابد من السير على أربع.. ضماناً لسلامة الوصول..!

لا يعرف كم من الوقت استغرقت الرحلة حتى السرير، كان يتلمس بيديه مواقع لقدميه دون أي شعور بالحرج أو الإهانة أو ضرورة الاستعجال..

بعد سجال عنيد مراوغ مع الأغراض المبعثرة في طريقه والعتمة.. وصل أخيراً بيمن الله..! تحسس فراشه وجسد فاطمة حيث مازالت أنفاسها تتردد بانتظام.

خلع ملابسه المبللة بالقهوة، اندس تحت اللحاف ودس ذراعه تحت رأس زوجته وأراح ذراعه الأخرى على صدرها النابض بالحياة.. وحين شعر أنه لم يحدث إزعاج من أي نوع.. أفرغ ما بجوفه من الهواء بزفرة واحدة.. حملق في الظلمة منتظراً برجاء زيارة سلطان النوم..

❑❑

الدنانير الخمسة الحمر.... بعيدة المنال

مؤيد الطلال

لقد أكملت شمس الشقاء السوداء دورتها:
فبأي شمس يا روحي ستحرقين
وأي أرض يا روحي ستطئين
ومتى سأغلق دائرة مصيري المعذب؟!

وضع الرجل الستيني ظهره أمام المدفأة الكهربائية في مساء الأول من شباط بعد أن أنجز مهماته الحياتية اليومية المعتادة ليريح جسده ويوصل حرارة المدفأة اليابانية (نوع ناشيونال) ذات الشموع الأربعة المتوهجة إلى فقرات ظهره. أسفل الفقرات، التي ربما يسميها الأطباء وعلماء التشريح بالفقرات القطنية.

ــ ليس أمامك غير الراحة. قال له الطبيب قبل عشرين عاماً وأضاف:

ــ تستريح.. تزول هذه الآلام.. تتعب نفسك، تعود، ويتزايد عليك الوجع. لا شيء غير الراحة وحبة البروفين الحمراء التي سأكتبها لك، وإياك أن تستخدمها إلا عند الضرورة؛ لأن لها جوانب أخرى سلبية. فقط حين يزداد عليك الألم.. أفهمت كلامي يا رجل؟!

تساءل الطبيب وهو يمد الورقة التي كتب عليها وصفته الطبية (الراجيته) وينظر مباشرة إلى عيني مريضه، فإذا بهما عينان سوداوان واسعتان تشعان وتنبضان بالحركة والحياة والشهوة كما لو أنهما تضيئان.

اضطرب الطبيب للحظة وسأل مريضه: ماذا تشتغل؟

• سبع صنايع والبخت جيد يا دكتور لولا هذه الآلام المفاجئة!! أجاب الرجل باقتضاب وقد ارتسمت على محياه ما يشبه البسمة الحائرة.

ــ هل حملت شيئاً ثقيلاً حين أحسست بمثل هذه الأوجاع لأول مرة؟

• هنا تكمن المشكلة أيها الدكتور؛ إذ لم أحمل يوماً غير ابني الوحيد الذي لا يتجاوز عمره السنتين.. أردت أن أداعبه وألاعبه، فما إن حملته حتى تيبس وتشنج ظهري، ولم أعد قادراً على

الوقوف. تلك هي الوعكة والعثرة الأولى في حياتي رغم أن وزن طفلي طبيعي إن لم أقل أخف من الطبيعي بقليل.. ثم صمت المريض الذي عمره في تمام الأربعين وهو حائر، شبه متوتر.

ــ الراحة، الراحة... أخذ الطبيب يتمتم بصوت نصف مسموع، وفي أعماقه يدور السؤال الذي لابد من رفع نغمة صوته ليتحول حواره الداخلي إلى صوت مسموع.

أرى من بريق عينيك أنك لن تستطيع الجلوس في البيت. لابد أننا نتشابه في هذا الأمر. أنا الآخر أتوق إلى العمل وأتوقد فيه.. هكذا خلقني الله.. بهذه النغمة الجديدة، ودفء الصوت وليونة الكلام، راح يحدث مريضه كما لو كان صديقاً أليفاً يريد أن يفضي إليه بجزء أو شيء من أسرار حياته الشخصية، شيء من جوانب ما يعتمل في أعماقه الروحية، مضيفاً بنغمة صوتية أعلى عاد بها إلى طريقته المهنية العملية:

ــ لكن للضرورة أحكام يا رجل، ولتجرب الجلوس في البيت ولو لبضعة أيام، والله الشافي المعافي.

نعم ذلك ما نصح به أشهر طبيب جراح في تاريخ بغداد الحديث (د. سعد الوتري) قبل عشرين عاماً. غير أنه جرب الذهاب إلى عشرين طبيباً آخرين ــ وكاد أحدهم يقنعه بإجراء عملية في عموده الفقري لولا رحمة الله ــ فلم يجد دواءً ولا حقيقة بسيطة شافية غير كلام الطبيب الأول: الأشرف، والأنبل، الذي لمس الوتر الحقيقي.

لقد أضاف الرجل بخبرته الحياتية ما بين الأربعين والستين من العمر، حقيقة أن هذه الآلام يمكن أن تستكين إلى النار وخاصة في فصل الشتاء، ولذلك فإنه لا يستطيع الاستغناء عن هذه المدفأة التي بحجمها، ودرجة حرارتها، ومقياس ارتفاعها ــ ارتفاع شموعها الحرارية النارية المتوهجة، تكاد تلامس تلك الفقرات المسكينة المعطوبة وتريحها من العناء، خاصة بعد يوم مجهد أو يوم قاس شديد البرودة كهذا!!!

ورغم كل هذه الحرارة المشعة، بأربع شمعات حرارية يابانية جيدة الصنع، يكاد الرجل الستيني اليوم يشعر بقشعريرة المرض في جسده وبألم حقيقي ممض في الجانب الأيسر من أسفل ظهره، في أعمق إليته نصف المكتنزة، إذ حددت الأشعة الليزرية أطراف الأعصاب التي تضرب وتسبب كل هذه الأوجاع والآلام الممضة.

"لا يمكن أن يكون هذا أول شباط الذي كان غالباً ما يفتح باباً للربيع قبل أكثر من ربع قرن".. ردد الرجل في أعماقه متسائلاً ومضيفاً.. لابد أن ثمة متغيرات مناخية هائلة دفعت جو الكرة الأرضية عامة، والعراق خاصة، للتغيير بحيث يصبح شباط قاسياً إلى هذه الدرجة؟!

هكذا راح الرجل الستيني يسائل نفسه ويشتط في التفكير، فالأفكار والهواجس، عما يسمى بثقب "الأوزون" وزيادة المحروقات والتلوث البيئي، وقطع الأشجار، وإعدام الملايين من الحيوانات من أجل المتاجرة بها، دون الانتباه إلى ما يسمى بالتوازن الكوني الذي أبدع الله ميزانه.

ولابد أن كل هذه الحروب والأسلحة والتجارب النووية، الفاشلة منها والناجحة، وطرق دفن النفايات والتسريبات الإشعاعية... وما إلى ذلك من أمور غالباً ما يقرأ عنها أو يستمع إليها كتقارير وآراء محللين، وناشطي صحافة وسياسة من إذاعة البي بي سي (B.B.C) المفضلة لديه، والتي تمتاز بالمصداقية والتنوع.. إلى آخر هذه التأملات التي شغلت ذهنه قليلاً عن قسوة هذا اليوم الشتائي الظالم وغير العادي.

بيد أن هذه (الفقرات الموجوعة) لا تني تضرب بقوة، بقدر ما تعاود قشعريرة الجسد إلحاحها بشدة من جديد، وتدفعه دفعاً للنهوض من استرخائه القلق، كما لو أنه يريد أن يتخذ قراراً

لم يكن يعلنه من قبل، وأنه لا يريد أن يفصح حتى لذات نفسه عن حقيقة مشاعره بشأن هذا القرار الجديد الذي لم يتصور أن الساعة واللحظة الراهنة ستحكم فيه كما لو كان قضاءً أو شراً لا بدّ منه.

ولذلك تحرك صوب مشجب ملابسه الذي لا يزيد عن مجموعة مسامير دقت على الحائط، مثبتة بدورها "بوسترات" إعلانية لشركات العطور ومواد التجميل التي كان يعمل بتجارتها في يوم من الأيام، قبل سنوات عديدة، والتي غالباً ما تختار الوجوه النسائية الأكثر جمالاً ولذة شهوانية، وتحبباً، تشجيعاً لترويج وتمشية البضائع التي تعلن عنها.. وعلى أي حال فقد سار بتثاقل ذي الستين سنة، وبتردده الداخلي في تنفيذ هذا القرار، وثقل قدميه خاصة في مثل هذا اليوم الذي بذل فيه جهداً إضافياً عظيماً لإعداد وجبة طعامه الشهية التي قليلاً ما تتيح له الكهرباء الوطنية أن يحضرها من خلال وضع الدجاج المحمّر في الفرن التركي مع صينية ممتلئة بشرائح البطاطا والطماطم والبصل والفلفل الأخضر وحتى شرائح الباذنجان الممرغ بمعجون الطماطم وكمية معتدلة من الملح والبهارات والتوابل... الخ الوجبة الرئيسية التي غالباً ما تكون الوحيدة في يومه إذا استثنينا كوب الحليب الكبير الصباحي الممزوج عادة بالشاي، ثم الكمية المعقولة من الفاكهة الطازجة إن وجدت.

سار الرجل بتثاقل روحي ونفسي شديد رغم أنها ليست أكثر من أربع خطوات ما بين المدفأة الكهربائية ومشجب ملابسه في الزاوية اليسرى من غرفة المعيشة؟!

مدّ يديه إلى بردته السوداء، الفاحمة السواد، التي جرت العادة عند العراقيين تسميتها بالعباءة دون أن تثلم رجولة الإنسان؛ إذ إن تصميمها وقماشها وطريقة لبسها.. ـ كلها أمور تدل على أنها (عباءة) رجالية وإن كان الستيني بفضل تسميتها حتى في قرارة نفسه بالبردة، تمييزاً لها، واعتزازاً ومعزة بها. كما لو أنه لا يريد أن يربط بأي شكل من الأشكال، ما بين نظرته السلبية الدونية للمرأة وعباءتها ذات المخلفات الشرقية التي تعود إلى المجتمع البطريركي المنغلق وبين نظرة الاحترام لقطعة القماش الثقيلة الرصينة، فاحمة السواد، التي يعدها أغلى قطعة ملابس اشتراها في كل حياته، خاصة في السنوات الأخيرة.

وما إن وضعها على ظهره وأدخل يده اليسرى أولاً كعادته، ثم اليمنى، حتى زاد من وقفته انتصاباً وثباتاً لتستقر ممشوقة ومنتظمة وهي تحتوي جسده كاملاً، من الكتفين حتى كعبي قدميه. وبذلك أصبح يردد مع نفسه باللغة الوسطى التي تقول ولا تقول، اللغة التي يتحدث بها ولا يتحدث في آن واحد، كما لو أنه يتحدث لنفسه فقط بكلام واضح مسموع دون وجود سامع في هذه الدار غير نفسه ذاتها:

ـ نعم إنها بمئة وخمسين دولاراً بالتمام والكمال... صحيح أنني اشتريتها بالدنانير العراقية بعد حرب الكويت اللعينة، ولم يكن الناس بعد يحسبون ملابسهم بالدولارات، هو أيضاً لم يكن يحسب بالدولارات، غير أن بحثه عن رزق جديد وعن وطن بديل يتجنب فيه الحروب، دفعه للذهاب إلى الأردن بوصفه المنفذ الوحيد في تلك الفترة لحركة سفر العراقيين.. ومنها ينطلقون إلى بقاع الكرة الأرضية، إذ تفرق أقرباء لهم في مختلف البلدان والأصقاع هرباً من الحروب والعنت السياسي أو بحثاً عن وسائل رزق وتطور ونمو جديد.. وعلى أي حال كان أحد تجار الكماليات في مدينة (إربد) الشمالية قد طلب منه أن يجلب له من العراق ما يسمى بعباءة [الهرير ـ ذات الليرات الثلاثة] كعلامة أو ماركة تجارية ممتازة يريد أن يقتنيها لنفسه، مع التأكيد على سواد اللون وسمك القماش وجمال الزخرفة وما إلى ذلك من أمور كان قد سجلها بورقة خاصة من أجل أن يرضي هذا الزبون الأول له في الأردن كي يمد جسر المحبة والتعاون في مشروعه الكبير: تغيير الوطن والبحث عن منافذ جديدة للرزق ولنمط الحياة.

على هذه النية أتعب نفسه في البحث عن أفضل المواصفات في ذلك الطلب العزيز. وحين

عاد بالبردة إلى مسكنه راح يستخدم الحاسبة الإلكترونية اليدوية الصغيرة لتحويل ثمنها من الدينار العراقي إلى الدولار الأمريكي بسعر السوق آنذاك؛ ثم بما يعادله بالدنانير الأردنية.. فوجد أن ثمنها بحدود المئة دينار أردني. وما أن سمع الرجل الأردني بمبلغ المئة حتى جفل كما لو أن أفعى لسعته على حين غرة، مستغرباً من غلاء هذه (العباءة) رغم اعترافه بجودة قماشها الإنجليزي والجهد المبذول لتطريزها وتنشيتها وتحليتها على الطريقة الشرقية القديمة التي دخلت بها كل المهارات اليدوية إضافة إلى السوتاج الهندي وشرائط وخيوط الزخرفة ذات الألوان الذهبية الساطعة، وما إلى ذلك من المتطلبات الفنية لتحويلها إلى ملبس لن يطوله غير علية القوم!!

ولعل التاجر الأردني كان قد ارتاب في صحة حساب صاحبه العراقي أثناء عملية تحويل العملة العراقية إلى الدولار، ثم إلى دنانير أردنية، لذلك كان يراها باهظة الثمن في حين يراها العراقي زهيدة انطلاقاً من المثل الشعبي الدارج في السوق: (الغالي رخيص)، فهي، لفخامتها وروعتها، تستحق مثل هذا الثمن.

[كنت حائراً بين أن أقدمها له هدية مجانية، بتلقائية الكرم العربي الأصيل، أو أن أحتفظ بها لنفسي، رغم أنني لم أجرب في حياتي قط مثل هذا النوع الشرقي من الملابس وبقيت غربي الطراز في كل أمور حياتي. لكن الله قضى أن أحتفظ بها لنفسي بعد أن سمعت ربما كلمة غير طيبة أو فهمت من الأردني أنه لا يستطيع أن يشتريها بمثل هذا الثمن كما لو كان مغلوباً على أمره.. وألف ألف مرة أشكر الله على أني لم أهدها لذلك الرجل الذي أظهر خيانته المالية بعد سنوات، وإن كنت على وشك أن أقدمها له لولا رحمة ربي. صحيح أن ثمنها لم يكن بذي قيمة تذكر بالنسبة لي آنذاك، وربما حتى هذا اليوم؛ لكن الصحيح أن يسلك الإنسان الناضج الطريق السليم، ولو كنت قد أهديتها له لشعرت بحسرة إضافية على حسرة المال الذي لم أستطع استخراجه من بطنه الآثمة لسنوات طوال...].

تنفس الصعداء وشكر الله على كل شيء، وعلى هذا الأمر خاصة، إذا اكتسبت هذه "البردة" قيمة نفعية في مثل هذا اليوم القارس الشديد البرودة إضافة إلى قيمتها كتحفة شرقية ما زالت جميلة ومهيبة كأنها شيخ عشيرة مبجّل!!

ولأنه شيخ عشيرة فقد عاد إليه حزنه الذي اعتراه قبل دقائق، قبل أن يضطر لمد يده إليها ويستخدمها اليوم في داخل البيت لأول مرة مذ أن اقتناها؛ لأنها كانت ومازالت حتى هذه اللحظة مخصصة للاستخدام الخارجي في المناسبات والأعياد والفواتح... وأحياناً تغطي ملابسه المنزلية حين يطرق أحد الباب عليه، أو حين يخرج إلى فرن الصمون أو البقال المجاورين لصومعته، فيضعها على كتفيه ساترة ملابسه المنزلية التي ربما تسرب إليها غبار الزمن وتحولت إلى ملابس بعيدة عن ما يسمى اليوم بالموضة (المودة) أو اللياقة المظهرية التي يسعى الناس إليها.

تسرب الحزن إلى قلبه وروحه مضاعفاً أو لنقل مرتين: مرة لأنه استخدمها داخل بيته، ومرة لأنه لم يك قد حسم أمره قبل هذا اليوم اللعين واستخرج معطفه الجوخ القديم من بين ملابس قديمة كثيرة مركونة منذ سنوات طويلة.

كان قد وقف يوماً، أمام أحد محلات الملابس الأجنبية المستعملة [البالات/ اللنكات] في منطقة الباب الشرقي ومد يده إلى معطف رمادي جميل، غير أنه تذكر فجأة معطف الجوخ الأحمر الذي جلبه له صديق عزيز عند عودته من زيارة للندن هدية في سبعينيات ذلك القرن السعيد إذ كان للصداقة نكهتها، ولحرية العزوبية طعمها، وللسفرات هداياها... ولذلك سرعان ما أنزل يده عن المعطف الرمادي وراح يتساءل فيما لو كان الله سيعتبر هذا الشراء تبذيراً أم لا؟!

صحيح أن ذلك المعطف الأحمر عتيق، بل ربما أكلته الحشرات ولم يعد صالحاً للاستعمال حتى وإن كنت تحفظه وتغذيه بالإسفنيك والمبيدات الحشرية.. بل إنك لم تقلبه حتى قبل دخولك السجن لمدة شهر بتهمة كيدية قبل ست سنوات ـ لكن الصحيح أيضاً أن الله يأمرنا بعدم التبذير حيث وصف المبذرين بإخوان الشياطين، فلابد أن أستخرجه أولاً وأرى إن كان صالحاً بعد للاستعمال المنزلي، إذ إنني لا أحتاج إلى معطف حين أخرج وأتحرك حتى أنني أتعرق من جراء الحركة في قلب الشتاء.. نعم تكفيني العباءة الإنجليزية الهرير علامة الليرات إن خرجت في ليال باردات قارسات.

هكذا فكر الرجل.. وهذا هو سبب حزنه وأساه الثاني:

لقد تقاعست عن هذه المهمة ـ مهمة إخراج معطف الجوخ اللندني ـ لما يزيد عن شهر كامل... كل مرة أقول في المرة القادمة.. غداً.. وبعد غد.. وكل مرة أجد نفسي مرهقاً ومتعباً أو قمت بعمل أساسي متعب كتنظيف البيت أو غسل الملابس أو إعداد وجبة طعام لذيذة ولكنها متعبة، أو عودة من مهمة خارج البيت، وما أقسى وأصعب الخارج: إنه الصخب والإزعاج والآخرون، حيث الجحيم كما وصفهم سارتر.

هكذا مرت الأيام.. حتى وقع المحذور واضطر الآن لاستخدام هذه البردة استخداماً في غير محله، منزعجاً كما لو أنه كسر تابو من تابوات حياته الدقيقة المنظمة.. كما لو أنه يخشى من تآكل نسيج عباءته الجميلة من جراء الحرارة الشديدة للمدفأة اليابانية.. ولذلك حين عاد إلى الجلوس جعل ثمة مسافة بين قفاه ووجه المدفأة ولاسيما أن الدفء شمل كيانه لحظة بعد أن تحرك ثماني خطوات وحرك يديه وجعل جسده منتصباً للحظة كي تأخذ العباءة الفضفاضة موضعها السليم على كتفيه وتلف بالتمام والكمال جسده الممتلئ نصف امتلاء.

* * *

آه من لذة الشتاء السحرية الرائعة لولا هذه الفقرات، داء الفقرات القطنية، وهذا الشعور بالعجز والتعب من جراء الشيخوخة المبكرة التي ولدتها ونضجتها حروب ومعارك ومصائب البلد؟! آه لو أن بي قوة لأقوم الآن وأصنع كوب ليمون ساخن من (النومي بصرة) يبعث المزيد من الدفء في أوصالي ويروق دمي أو يصفيه كما يقول المصريون في مسلسلاتهم التلفزيونية الاجتماعية الجميلة التي لم أعد أشاهدها منذ أعوام، مذ أقفلت جهاز التلفاز ووضعته بعلبته الكارتونية الخاصة ونقلته بعيداً عن البيت لأسباب لا أرغب في إعادة التفكير بها ـ أو حتى مجرد ذكرها ـ كما لو أنني أريد أن أنسى الماضي، أنسى حياتي السابقة، مكتفياً بما يبثه المذياع لأنه أكثر راحة لأعصابي المتعبة، والأكثر فائدة من الناحية الثقافية والأخلاقية، خاصة إذاعة B.B.C العربية الممتعة..

هكذا حاور الرجل أعماقه، وطفق يفكر بصمت شتوي مطبق لا يشوبه غير صوت المذياع وأنين الريح، وتساقط الأمطار بشكل متقطع، وقد خلا الشارع العام حتى من الدوريات الأمريكية والسمتيات الطائرة السوداء كما لو أن الأول من شباط يوم إجازة عامة شاملة للجميع؟! وهو أمر حسن، حبذا لو يتكرر ولو مرة واحدة في الشهر. ليلة صمت كهذه واحدة في الشهر يا مقدر الأمور والأقدار. يا رب... بهذا الابتهال كانت تلهج روح الشيخ العجوز وهو يزيد اقترابه من المدفأة، يزيد تقريب فقراته القطنية على وجه التحديد؛ طارداً بإشارة من يده اليمنى أفكار الماضي التي ازدحمت في رأسه وطنت في ذاكرته فجأة كما لو أنه يطرد الذباب، يطرد الشيطان؛ الأمل والرغبة في دفء الفراش، في تلك المصمصات بحبتي الكستناء المتصلبتين النافرتين كما لو أنهما عسل الجنة أو البن المحمص جيداً الذي يقدم في الدواوين وفوائح علية

القوم الأغنياء، بتلك البلوطة المشوية المشتهاة وهي تفح بنار الرغبة وبخار النشوة والامتلاء.. يطرد الصخب الأسري وأجواء رمضان وزيارات الأضرحة الدينية ومقامات أولياء الله الصالحين من الأقرباء والأصدقاء.. يطرد بإشارة من يده صخب الأطفال، الماضي، دوران كؤوس الشاي تارة وشراب الفاكهة تارة أخرى، فناجيل القهوة العربية التي يفضلها كما هي مرّة بلا سكريات بعد وجبات الطعام الشتوية الدسمة المفعمة بعطر التوابل الهندية..

ولذلك كاد يغفو لحظة كما لو أنه انتقل إلى عالم جديد رغم قدمه، إلى لحظة في عمر الزمن، ليست غير لحظة؛ أما في قياس الأعماق الروحية فهي دهر عجيب.. بهذا الإحساس تنتشر تلك اللحظة الرؤيوية في كيانه كما لو أنها إشعاع سماوي غريب كان يجتاحه بين الحين والآخر، ولو مرة في الشهر، ليستعيد قواه الجسدية والروحية التي بدأ الزمن يعصف بها كما يعصف ببردته الشتوية وصومعته الصيفية، وبكل ما يحيط تفصيلات وحدته وحزنه المقيم، باستثناء تلك الاشراقات الروحية النبيلة التي تهب على وجوده في لحظة إغفاءة غير مقصودة، أو من خلال حلم يقظة هو الآخر عابر وغير مقصود.

مرّت الثواني والدقائق والساعات في ذلك اليوم الشتائي القارس في الأول من شباط، اليوم الذي كان يأتي ربيعياً قبل قرن من الآن، حتى عادت ارتجافات الجسد وآلام المفاصل والفقرات تحفزه وتدفعه دفعاً للصعود إلى الطابق العلوي من أجل استخراج معطف الجوخ الأحمر اللندني.

ــ يا قوي!!

صرخ الشيخ وهو يضع كف يده اليمنى فوق السجادة السورية العتيقة، زهيدة الثمن، ليستعين بيده على النهوض بعد أن وجد أن لا مناص من القيام بهذه المهمة، هذه الليلة، رغم شدة ضعفه وتعبه وعدم رغبته للقيام بهذه المهمة في هذه الليلة خاصة.

وما إن أمسك بمقدمة الدرابزين الحديدية الصاعد إلى أعلى حتى أعاد صرخته المعتادة: "يا قوي" إذ شعر بالمزيد من الضعف، مبتهلاً في أعماقه الداخلية: "قوني يا قوي، يا مالك الملك.. تعطي الملك من تشاء وتنزع الملك ممن تشاء. تعز من تشاء وتذل من تشاء.. بيدك الخير إنك على كل شيء قدير".

***

وأخيراً وجدتك يا معطفي المهمل المنسي: غريب اللون، متين الصنعة، يا من شاركتني المسرات والأوجاع على التوالي وبقيت محتفظاً بصمتك المهيب المهيل كأنك روح الزمن، كأنك الزمن السرمدي ذاته مذ كنت أقرأ الأدب الروسي وهزتني قصة (غوغول) الذي تحدث بها عن معطف ذلك الرجل المسكين، غريب الاسم، أكاكي أكاكيفتش، بطله الغارق في ملفات الوظيفة الكتابية اليائسة، حتى أصبحت عاجزاً عن استخراجك من كومة المهملات لأعيد إليك الحياة من جديد كشبح أو واقع: الأمر سيان بعد أن تداخلت الأمور والأشياء، صروف الزمان وظروف المكان على حد سواء.

ــ لا نعيد ولا نكرر القول.. هكذا كان الرجل الستيني المتوحد يحاور معطفه كما كان يفعل بطلا تشيخوف و"جنكيز ايتماتوف" مع حصانيهما.

ــ لا نعيد ما يعرفه الجميع باستثناء شباب اليوم: قراء ومستخدمي الكومبيوتر والانترنيت.. لأننا من عالم غير عالمهم.. أتفهم هذا الأمر يا معطفي العزيز أم أنه عصي على الإدراك والتفسير؟! تساءل الرجل ببلاهة المستغرب من حوار الطرشان هذا، والذي أخذ يتزايد مذ أن

دخل عامه الجديد بعد الستين، كما لو أصابه خرف مبكر تبكيرة الأطفال بأعياد ميلادهم المنتظرة.

"ليت لي قوة".. ردّد عجوزنا وهو ينفض غبار الزمن عن معطفه الذي كلفه جهداً صحياً إضافياً وهو يضطر لاستخراجه في هذا اليوم المرهق ذاته، وينزل عتبات السلم الواحدة تلو الأخرى بهدوء متقصد ومتعمد.. هدوء شديد تجنباً لسقطة العمر الآتية لا محالة في يوم من الأيام.

بعد أن سخن جسده من جراء هذه الحركات، وأعاد تعليق بردته في مكانها المعهود، راح يزرر معطفه ويجوس بيده بين زوايا وجيوب هذا المعطف المتين.. وفجأة.. أحس بوجيب قلبه يتصاعد وهو يمد يده اليمنى في الجيب الأيسر القريب من القلب، وهو يمسك بورقة، ورقة مجهولة ومنسية، مجهولة كلية لذهنه المتعب، وحين استخرجها بهت.. وفغر فاه: حين وجدها ورقة نقدية حمراء من فئة الخمسة دنانير المنقرضة؛ ولذلك وجد نفسه يبتسم من صميم قلبه وهو يقلبها ذات اليمين وذات الشمال.

من الوجه إلى القفا

ومن القفا إلى الوجه

كما يقلب خيبته ودهشته، كأنه يقلب حيواناً غريباً، وهو يتساءل:

ـ ماذا أصنع بها؟! ومنذ متى كانت ترقد نائمة في معطفي القديم هذا؟!

عاد للجلوس أمام المدفأة وهو يحاول أن يتذكر آخر مرة تعامل بها مع هذه الفئة من النقود، قبل أن تموت وتلفظ أنفاسها الأخيرة... تذكر التمهيد للحملة الأمريكية للإطاحة بصدام حسين الذي كان قد طبع صورته على كل فئات العملة العراقية بما فيها الدنانير الخمسة الحمر، التي أعاد التأمل بها وتذكر فجأة أن الدولة لم تعد طبعها آنذاك واهتم البنك المركزي بطبع فئة المئتين وخمسين ديناراً بنفسجية اللون، إذ أصبح البقالون يضطرون لبيع كل ثلاثة كيلوات من المخضرات بفئة الخمسة وعشرين ديناراً الخضراء حيث الوجه لصدام والقفا لخيول لاهثة؛ وذلك لاستحالة إعادة باقي هذه الفئة الخضراء لو أراد المرء كيلو طماطم واحداً أو كيلو باذنجان فقط... ولذلك كان عليه (مرغما) أن يشتري بالورقة الخضراء أكثر من مادة أو عدة كيلوات من صنف واحد. وكان يتضايق كثيراً ويستشيط غضباً لهذا الأمر الذي يراه شكلاً من أشكال العبث بقدره الأحمق، وفوضى الحياة، ولا معقولية النظام الاقتصادي الذي لا مثيل له بين البلدان المجاورة التي كان يزورها، وكذلك الهند وقبرص وغيرهما من البلدان..

وعلى حين غرة تذكر أنه كان قد اشترى بهذه الورقة الحمراء طبقة بيض قبل أن تتحول عمليات بيع وشراء البيض بالمفرق/ المفرد أيام الحصار... ثم عاد ينبش ذاكرته فوجد أنها كانت في أواسط ثمانينات القرن العشرين ذات أهمية وقيمة كبيرة:

* يا أستاذ، نحن بمصر، عندنا كيلو اللحمة بخمسة دنار... وقد مد العامل المصري الأحول نغمة صوته عالياً وطويلاً لتوازي درجة ارتفاع يده اليمنى بوجهي بعد أن فرق أصابع يده الخمسة للتأكيد أن كيلو اللحم بمصر يباع بما يعادل خمسة دنانير، في الوقت الذي كان يباع ببغداد بدينار ونصف ليس إلا.

ولعل هذه الذكرى، وتلك الإشارة الرقمية في اليد الممدودة بوجهه مع ارتفاع صوت ذلك العامل المصري المندهش لفارق السعر آنذاك ـ لعل كل تلك الذكريات السريعة المتعاقبة قد رفعت قليلاً ضغط دمه وحرارة جسده فقام من قرب المدفأة الكهربائية واتجه نحو سرير نومه قريباً من المذياع وهو يتذكر كيف كان يشتري بالفترة ذاتها وبتلك الخمسة الحمراء، عشرة

كيلوات من الفاكهة الجيدة المنوعة التي تكفي عائلته الصغيرة مدة أسبوع دون حساب أو تقنين في الأكل.

وحين بدأت أم كلثوم تصدح، في ذلك الليل الشباطي، تمدد الرجل بمعطفه القديم على السرير وقد أصبحت مخدة ريش الدجاج العالية [التي صنعتها والدته أيام الخير والعطاء] سنداً لظهره وهو يشبك يديه وراء رأسه ليستمع إلى "السيدة"، ويتذكر، ويحول دون نعاسه.

ــ خمسة دنانير؟! هل أنت مجنون يا رجل لتشتري بطل ويسكي بخمسة دنانير؟!

هكذا صرخ زميله الصبائي بوجهه حين كانوا في مدرسة واحدة في أوائل سبعينيات ذلك القرن السعيد، كان معلماً يربح المزيد من المكافآت مقابل كتاباته نصف الصحفية، شبه الأدبية.. عازباً.. قاصفاً.. لاهياً.. أعجبته القارورة الفخارية السيراميكية التي احتوت لتر الويسكي وختمت فلينته بالشمع الأحمر منعاً للغش.. قارورة بنية ذهبية، أو تحفة فنية، لم يكن لها مثيل في السوق أو مخازن المشروبات الروحية المعتادة. اشتراها من شقيق زميل آخر له كان قد جلبها من "السوق الحرة"، أو من سفرته موفداً على حساب الدولة، في الأعوام التي لم يكن العراقيون يعرفون طريق الخارج إلا بإيفاد من الدولة أو من أجل الدراسات العليا التي يطمح لها أبناء الذوات أو عليّة القوم.

انتهى الويسكي خلال يومين، وبقيت قارورته تحفة فنية استخدمها لحفظ الخل بعد الزواج. يا للسنوات، يا لهذا الشباط المختلف عن بقية شباطات العمر الذي صار سريعاً مثل قاطرة مجنونة جامحة بلا عقل ولا هدف:

حسيبك للزمن الذي لا يرحم ولا تقدر عليه!!

هكذا اختلط صوت أم كلثوم الصادح الحزين بخمرة الماضي العتيق، ومطر شباط المنهمر ليلاً، والرأس يئن كعربة صدئة وهو يوغل في البحث عن أقدم الذكريات.

ولأول مرة، منذ سنوات طويلة، تمنى لو أن غرفة معيشته هذه تمتلئ فجأة بالحياة الأسرية التي افتقدها. لأول مرة تمنى لو كانت ابنته البكر قد جلبت أحفاده ــ إن كان له أحفاد ــ وكذلك ولده المدلل الوحيد الذي زاغ سريعاً، وطار بعيداً، عن هذا العش القديم.. بل تمنى لو أن صديقه الأثير يطرق بابه الساعة ومعه عائلته وأرجيلته، فيفتح الحفيد الباب ليمتلئ البيت من جديد بالأطفال والصخب ودخان الأرجيلة وفناجيل القهوة العربية المرة الثخينة، وهو ممدد على السرير: تارة يطلب رفع صوت المذياع، وأخرى قدح ماء..

بهذه الصورة اختلطت الأماني بالذكريات، بأحلام اليقظة وأضغاث الأحلام، بصوت السيدة أم كلثوم ودخان أرجيلة الصديق القديم، وخدمات الابنة البكر والولد العاق، وأحفاد الغيب: ــ عبق الماضي مختلط بأريج حاضر زهري، سحري وغير مرئي، وهو يحاول أن يزيد من ضغط يديه على قفا رأسه كما لو أنه يريد أن يساعد الرأس المتعب ــ بيديه المشتبكتين ــ للتخفيف عن ألمه، ويحثه على التذكر: تذكر أول ورقة نقدية حمراء من فئة الخمسة دنانير. تذكر أول رؤية رآها لتلك الورقة السحرية الأسرة التي لم يكن لها وجود في السوق رغم عمله مع أبيه حين كان طفلاً صغيراً، وها هي تعود اليوم بعد خمسة وخمسين عاماً لا وجود لها إلا بين يديه.. ورقة ميتة مثل مرآة مهشمة أو صورة عتيقة ممزقة لا أحد يلتفت إليها، ولن تجلب لك شيئاً يذكر: ولا سيكارة، ولا علكة رخيصة ــ بل لا يسمح لك بالدخول في إحدى دورات المياه العامة لتقضي حاجتك مقابلها.. سيسخرون منك وينظرون لك بريبة، ويشكون بقواك العقلية، كما عجبوا من نقود أهل الكهف التي فضحت أمرهم/ مذهبهم، وبنوا عليهم كجزء من التاريخ.. جزء من الماضي!!

ــ إنها ورقة حمراء جميلة ومتينة الصنع (سويسرية الطبع) لكنها فائضة، لا أحد يركض وراءها، هامشية وغير مرغوب بها مثل حياتك.. لكن اليوم عليك أن تتذكر أول ورقة حمراء رأيتها في حياتك، وإلا فإن كل شيء فيك قد أصبح باطلاً وقبض ريح؟!

***

آه لتلك الأيام، لتلك الطفولة التلقائية الرائعة.. آه لتلك الأيام.. أيام حياتي الحقيقية: كنت أعمل في السوق مع أبي، في دكان بقالته، قبل أن أدخل المدرسة.. لقد تدربت سريعاً منذ نعومة أظفاري كما يقال، وقبل الأوان، على العد والحساب، والتعامل مع الزبائن، وأخذ النقود منهم وإرجاع ما تبقى لهم من حقوق وكسور.. غير أن نقودنا في منتصف ذلك القرن السعيد، القرن العظيم، في منتصف القرن العشرين، وكانت نقوداً معدنية:

فلس، فلسان، عانة، قران، خمسة وعشرون فلساً، درهماً، درهمان (مئة فلس)، ربع دينار... نعم كان ثمة ربع آخر ورقي أخضر لكنه قليل الاستعمال، وكذلك نصف الدينار، وحتى الدينار.. ربما كانت النقود الورقية تستخدم بين التجار، بين علية القوم وليس في سوق البقالين أنصاف وأشباه الفقراء... غير أن ثمة مكاناً معلوماً ومحدداً لها كان يظهر في أحلامي الصبيانية الوردية، كنت أراها مجتمعة معلقة في بيارق (بيارغ) الحسين الشهيد ابن علي إمام المسلمين كرم الله وجهه ورضي عنه:

الربع الأخضر

النصف الجوزي

الدينار السمائي

غير أن الورقة الحمراء الفاتنة الملعونة لا توجد ولا تعلق إلا في بيرغ واحد من بيارغ الحسين، وفي نهار مقتله ذاته: العاشر من محرم الحرام ــ يوم المحنة ــ يوم تغضب فيه السماء على الأرض فيصبح النهار مظلماً، كسيفاً وكئيباً، لا تتقبله الروح، خاصة إذا خالطه الغبار الأحمر فتصير الدنيا كما لو أنها بحر دم يذكر الناس بجريمة قتل الإمام المهجور التائه في صحراء كربلاء، الذي يعذبه الظمأ كما يعذب أصحابه ونساءه وأطفاله.. الجريمة التي جعلت الشمس تكسف كل ما حلّ عاشوراء قبل أكثر من ألف سنة وما يقارب الأربع مئة عام.

هكذا كانت تسير الأمور بانتظام أزلي وسرمدي: ورقة حمراء فاتنة، وحيدة متفردة، تعلق مرة كل عام في بيرغ "أبو هوسة" الأكثر أهمية بين كل تلك البيارق العديدة الألوان.

وتلك الورقة السحرية العجيبة كانت واحدة فقط، واحدة في بيرغ واحد، تعلق عادة في أعلى البيرق بعيداً عن كل الفئات.. ولولا فضل صديقي [الأقجم] لما عرفت أنها الدنانير الخمسة التي ظلت سنوات طويلة ــ سنوات جد طويلة ــ لم ألمسها بيدي، بله لم أرها في السوق حتى بعد أن أصبحت شاباً، طالباً في الثانوية العامة.

هكذا تقول النسبية.. أحدهم أفهمني يوماً أن نظرية النسبية لانشتاين تعني أن الدقيقة التي تجلس فيها بحديقة غناء هي غير الدقيقة التي تجلس فيها واليتك عارية فوق جمرة المدفأة، رغم أنها دقيقة واحدة في ساعة الزمن السرمدية الأبدية!!

وها أنذا أعود لأفهم من جديد أن تلك الورقة الحمراء التي كانت تعلق مرة بالعام في أعلى بيرق الحسين المظلوم، بيرغ بيت أبو هوسة المقدس، هي غير هذه الورقة الحمراء المسكينة التعيسة التي وجدتها اليوم في معطفي الجوخ القديم:

فما الذي حصل خلال نصف هذا القرن العجيب؟!

ما الذي حدث لتتحول تلك الفئة العليا من النقود إلى ورقة هامشية وآنية لا يلتقطها الناس إذا صادفوها في الطريق...

ما هذا النصف القرن العجيب؟!

ضجت الأسئلة متلاطمة مثل أمواج العمر في ذهن شيخنا الستيني الذي أصبح عند حافة نهر السبعينات.

.. هكذا أصبح عليه أن يستمع إلى صوت وصدى الذكريات، وأن يستنطق الماضي: أن يوغل في حك الجرح القديم، ويزيل صدأ الأيام والسنين الذي تراكم على قفل قلبه وغشى حياته البائسة.

مد يده إلى علبة السكائر المفضلة عند أغلب المدخنين: "المارلبورو" ليشعل واحدة منها. لا ليدخنها، بل لينفث دخانها وتمتلئ الغرفة بدخان شبه معطر بتشربه هواء شباط الرطب بسرعة كما تتشرب الجمرة المتقدمة الحمراء قطرات الماء المتساقطة عليها قطرة إثر قطرة!!

كان قد أقلع عن التدخين مذ أن دخل سني العقل والنضج، أو بعد أن شبع من أنواع سكائر ذلك الزمان بالنعناع كالكونسليت مثلاً والتبوغ الهولندية المعطرة بعلب مستوردة تباع في (الاورزدي باك) الوحيد آنذاك في كل أنحاء العراق، وسط شارع الرشيد، قبل أن تصير مخازنه مجمعاً للدلالات.. وقبل أن تنهب وتحرق في كل ضاحية من ضواحي بغداد العاصمة، وبقية مدن العراق ــ بعد أن شبع من سكائر الكنت البيضاء والذهبية، وسكائر الكريفن والروثمان.. سكائر وماركات زمان ولى وضاع. شبع من أمور كثيرة في هذه الحياة وزهد فيها، لكنه يحتفظ بهذه العلبة من أجل زائر ما، رغم قلتهم، قد يدخن السيكارة: شكل من أشكال الكرم والمجاملات مع الشاي والفاكهة إن وجدت.

غير أن دخان سكارة هذه الليلة كان له الأثر الخاص على روحه، إذ يختلط بأثير السيدة أم كلثوم، في جو الغرفة الشتائي، وهي تنوح وتتوعد حبيبها بأن الزمن لن يرحمه مهما شكا وبكى وأنّ وانتحب:

اشكي مش حسأل عليك... ابكي مش حرحم عنيك

بهذا الدخان البسيط من سيكارة اليوم يشعر كما لو أنه يسهم إسهامة بسيطة في خلط هواء الغرفة بأحلام اليقظة وأوهام زحمة البشر التي تمناها: العائلة الكبيرة والأحفاد، صخب الأطفال، أرجيلة صديقه وهي تقرقر وتخرج الفقاعات والدخان فتتقد الجمرات، لتعود وتذوي من جديد، ثم يضيف إليها المزيد من النار.. المزيد من أضغاث الأحلام، فتتقد أكثر ويلح السؤال بقوة: ــ لماذا كانت الدنانير الخمسة الحمر في بيرغ بيت (أبو هوسة) فقط؟!

تساءلت الروح تحت العقل على أن يجهد نفسه بإزميل المنطق ليحفر في تلافيف الذاكرة، في أيام الورع العامة، في تلك الأيام العشرة. في ضحى ذلك العاشر من محرم الذي تضج به السماء ــ وتكسف الشمس ــ وتصخب الأرض بغبارها، وتسيل الدموع من العيون وتلطم الأكف الأوجه والصدور، وتعذب السلاسل ظهور التوابين والنادمين و...

لا بد أن البيرق يعود لبيت "سيد" مشهود له بالكرامة عند الله، وإنه يعطي الشارة والمراد، كما أنه لا بد أن يشفي المرضى بإذن ربه وصلواته ودعائه ــ بل ربما كانت نساء المدينة (العواقر) يحبلن من بركات ذلك السيد الذي يخلط نباتات الأرض = العطرية منها خاصة = بمياه نظيفة مغمسة بالدعوات والتبريكات وآيات من الذكر الحكيم.

لم أكن أعرف شيئاً عن هذه الأمور، بعد، كانت طفولة بريئة براءة الذئب المزعوم من دم سيدنا يوسف كما يقال في التعبيرات الأدبية الاستعارية المكررة.

براءة الطفولة.. هل الطفولة بريئة؟! هل كنت بريئاً في يوم من الأيام؟ هل مازال كل شيء متروك للزمن؟.. حسيبك للزمن اللي ما يرحم ولا تقدر عليه..!!

***

مع أني أعرف مكان انطلاق موكب التعازي الحسينية الذي يحمل بيرغ أبو هوسة ذا الدنانير الخمسة المعلقة في أعلاه، التي لا تشاهد إلا مرة واحدة في العام، إذ كان ينطلق من الجهة الشمالية الغربية لمدينة الحلة، جهة منطقة (التعيس)، دون أن أعرف لماذا سميت المحلة بالتعيس حتى هذه الساعة: ربما لأتذكرها واكتب عنها في هذا النص؟! ـ مع أني كنت أعرف تلك الانطلاقة من بيت السيد أبو هوسة، غير أني كنت أستقبل ذلك الموكب من وسط المدينة، فيما يسمى بمركز الشرطة والسراي، حيث الساحة العامة باللواء (المحافظة) التي تتلاقى بها مواكب التعازي وتتقاطع، لكنها في نهاية المطاف تسير بانتظام طلاب المدارس: فصل بعد فصل وموكب إثر آخر، في حركة منظمة تنظيما عاليا.. كلها تسير مخترقة شارع المكتبات الذي لا وجود اليوم فيه لمكتبة، وإن و جدت فإنها تبيع القرطاسية التجارية فقط وليس الجرائد والكتب والمجلات كما كان عهد الطفولة والبراءة والشباب ـ.. كلها تسير مخترقة ذلك الشارع المهيب حيث البناء العلوي يستند إلى الأعمدة والركائز الكونكريتية الحديدية العملاقة كما هي الحال في بغداد القديمة، خاصة شارع الرشيد العريق، كلها متجهة نحو الجهة الجنوبية الغربية في الصوب الكبير حيث حسينية بيت القزويني يقرأ بها القراء والشيوخ والسادة المعممون والروادید [جمع رادود ـ قارئ حسيني].. كلهم يعيدون قصة ثورة الحسين سيد شباب أهل الجنة منمقة ومرصعة بأبيات الشعر وصناعة الكلم، وبلاغة الخطباء والقوالين، وحكماء الدهر من المسلمين، وما إلى ذلك من بديع النظم والتنضيد وكيْل المديح لآل البيت مع شتم الكفرة الأعداء المجرمين السفاحين.. وكل ما لم تستوعبه الذاكرة إلا كصورة علمة توحي بما أشعر به اليوم أو أستطيع إدراك مغزاه العام، حتى وإن كان ذلك المغزى خصبا وعميقا وملغزا في الآن.

ولا بد أن الجميع كانوا يرون أنه "في يوم الحساب الأخير، سيتناقش الحسين ويعقوب لمعرفة من منهما قد تعذب في الدنيا أكثر من غيره، ويحسم جبريل النزاع لصالح الحسين، فيصبح الحسين بذلك الشخص الذي سيتلقى مفاتيح الجنة ليدخل إليها المسلمين الصالحين، وكذلك الخطاة الذين عرفوا الندم الصادق"*.

وعلى أي حال فإن ما كان يستهويني ويخلب لبي، ويحلق بخيالي بعيداً وعالياً، ويسحر دواخلي ليست الدنانير الخمسة الحمر، تلك الورقة النقدية العالية الباهرة في أعلى الشجرة (البيرق) فحسب ـ بل ما كان يسحرني في مجمل ذلك المشهد البانورامي الشمولي المهيب والمدهش بكليته وعمومه، ومشاركة أبناء الولاية فيه شيباً وشباباً: رجالاً ونساءً وأطفالاً.. هو الهودج الليلي!! حيث لكل موكب من مواكب الولاية السبعة هودجها الخاص. إذ كانت المدينة مكونة من سبعة مناطق أو أطراف، يقسم بينها نهر الحلة ويفصلها إلى صوبين: صغير وكبير.. الصوب الصغير فيه الوردية و(الكلج) فقط، أما باقي المحلات والأطراف فمن حصة الكبير.. هكذا كان الزمان سكونياً صامتاً قبل أن تنفجر آبار النفط وتخلق المئات من الأحياء المبعثرة المشوهة.

تلك التحفة الفنية المتنقلة التي يسميها الناس آنذاك مجازاً بالهودج، كانت تحمل في وسطها قبة ذهبية ترمز لمرقد الإمام الشهيد ومنائر ذهبية عديدة: كبيرة وصغيرة، عالية ومنخفضة، ومصابيح لا تعد ولا تحصى بالنسبة لطفل صغير لم يدخل المدرسة بعد ولم يعرف العد والحساب... مصابيح موقدة ببطارية خازنة للكهرباء أو مصابيح نفطية ملونة، وأشكال وعلامات

ورموز دينية متنوعة بما فيها كفوف أبي الفضل العباس المقطوعة مع خرق النذور، والتمائم، ومصاحف صغيرة وكبيرة، وشموع وبخور وما إلى ذلك من مختلف الأمور... كلها في ذلك الهودج الذي صنع من الحديد والخشب على شكل سفينة تذكرنا بسفينة نوح عليه السلام، أو سفينة النجاة، نحتت قوادمها (مقدماتها) المرتفعة إلى الأعلى بأشكال هندسية وزخرفية مدهشة تدل على مهارة الصناع الخبراء والأسطوات في فنون الحدادة والنجارة والزخرفة وربما السيراميك وما إلى ذلك من أياد سحرية بارعة منتجة للإبداع... إبداع الشعوب والفولكلور حتى وإن جاء بصيغ فطرية وتلقائية في بعض الأحيان أكثر مما هو دراسة هندسية مبنية على العلوم التقنية المعاصرة والآلات الكهربائية التي تكاد تلغي عمل الأيادي؟!

غير أن هذه السفينة الجليلة المدهشة المهيبة، أو ذلك الهودج، كان يتوّج في ليلة من الليالي التسع المقدسات بالورد والآس والحلويات وشرائط الفرح والزينة والمزهريات على غير العادة...، ذلك بمناسبة عرس القاسم عليه السلام. إذ إن كل ليلة من تلك الليالي ــ ليالي مشهد التعزية الحسينية ــ تأخذ طابعها الملحمي والتراجيدي مما كان يدور في ملحمة محنة الطف المأساوية التي وقعت قبل ما يناهز الألف والأربع مئة سنة... وفي هذه الليلة ذاتها النساء يزددن حلاوة وطراوة ويأخذن ورقة آس أو وردة أو دمعة شمعة أو أي شيء يعتقدن أنه سيسارع ويبكر بعرسهن أو يضعن نذراً في الهودج بعد أن إستجاب الله لمرادهن في العام الماضي!!

فتختلط عندئذ، في ذلك اليوم الاستثنائي، الروح الملحمية التراجيدية لمجمل مكونات المشهد الحسيني الدرامي بالصلاة على محمد وآل محمد مع انفتاح القلوب والأسارير إلى حد رمي حلويات "الملبس الشعبية" على رؤوس المشاركين في ذلك الكرنفال المحتفل بعرس القاسم، وربما سماع زغاريد الصبيات من وراء عباءاتهن، إذ يبرقعن وجوههن بالعباءات أو الملاءات ويطلقن تلك الزغاريد الخجولة التي تحمل لذة الفرح وشهوة العرس وكأنّ الحياة تسير، وتظل تسير ــ على الرغم من أشكال الموت ومظاهره المتعددة ــ وكأنّ الحياة طرفة عين: حلم، وماضي نهر مستمر الجريان، تملأه مياه ودموع جديدة.

وعلى أي حال فإن ما كان يدهشني بذلك الهودج، أو بسفينة النجاة تلك، هو شكلها السحري العام الذي ربما يتطلب التعبير عنه كتابة صفحات كثيرة لكاتب خبير متخصص في الفنون الشعبية أو البناءات الهندسية المعمارية، أو دارسين لطبائع الشعوب والفولكلور والإرث التاريخي ومنتجات الفنون الفطرية والبدائية... وغيرهم من كتّاب ورواد وفنانين ــ حتى أنني أبدي أسفي وعجبي لعدم وجود كتابات قصصية وروائية تنهل من تلك اللوحات والمشاهد البانورامية حتى ولو بصور انطباعية وأحاسيس تعبيرية جمالية بعيدة عن السياسة والدين أو المواقف الاجتماعية المختلفة (المحددة/ المؤدلجة) من تلك الظاهرة التي سادت لسنوات طوال، وربما ستظل سائدة لحين من الدهر.

نعم كان الشكل السحري الهندسي المضيء بتكوينه العام، بشموليته وكليته وجبروته بالقياس لجرمي الصغير، هو أكثر ما يدهشني ويسحرني ويسلب عقلي الذي لم تفتح بعد جميع نوافذه: ــ ضوء ونور، حلاوة، زخرفة وبهرجة... كل ذلك في سفينة متوقدة [يحملها رجل واحد] وسط موكبه بطريقة حمل ونقل بدائية أولية غريبة.

وأغرب ما في تلك العملية ليست قوة ذلك الرجل الاحتمالية الخارقة، بل دورانه بتلك السفينة المجللة بالحديد والخشب والمنائر الذهبية والمصابيح والأشكال الزخرفية... إلخ ــ دورات عدة بين الجموع الحاشدة وهو يستمد قوة غيبية مجهولة، قوة إضافية لقوته الخارقة، من خلال إطلاق صرخة عالية مدوية قوية أثناء الدوران، مستنجداً بالله والأئمة الطاهرين وخاصة قوة الإمام قاتل جبابرة ذلك الزمان، وولديه الشهدين الحسين والعباس عليهما سلام من الله العلي

العظيم.

هل كان ذلك الرجل القوي المنتخب من بين مجموعة الرجال الأقوياء المعروفين في الولاية ـ وخاصة من فئة الحمالين والشيالين العاملين في السوق أو ورش البناء والتعمير ـ يستمد قوته في لحظة الدوران الإعجازية التي يقوم بها وسط حلقة الناس من تلك القوة المجهولة العلية المضافة لقوته الخارقة وحسب، أم لا بد أن لعيون النساء اللائي يضعنه تحت سطوة رقابتهن وإعجابهن دوراً مهماً وكبيراً في انتشاء الرجل ورغبته في اجتراح حركة إعجازية نادرة لا يستطيع القيام بها رجل عادي على الإطلاق؟!

لم أكن مطلعاً بعد على تعقد وتشابك تلك العلاقات الروحية بين الذكر والأنثى، ولا على أثر النظرة الأنثوية في تهييج وتنشيط الفحولة الكامنة في كيان الذكر.. بقدر ما كنت أجهل أثر الحزام العريض الذي يسمى بالهمير الذي يتمنطق به ذلك الفحل المدهش ليشد فقراته القطنية، ويقوي ظهره وصلبه، وليحصر الجراب الأمامي فوق أسفل بطنه حيث يضع عمود الخشب القوي المتين ليساعده في حمل ذلك الهودج السحري العجيب، مستفيداً من قانون ذراع القوة وتوزيعها الذي يعرفه الناس من خلال الممارسة العملية آنذاك دون دراسة للفيزياء أو الهندسة المعمارية.

***

لا بد أن ثمة شعوباً كثيرة في هذه المعمورة تحيي طقوساً ومهرجانات بانورامية أو شعائرية كل عام، في وقت محدد من السنة، وكنت قد شاهدت يوماً فيلماً عن غرائب تقاليد الشعوب بما فيها الأوربية ـ والفئة المتحمسة من مسيحيي إيطاليا أو أية منطقة كاثوليكية لم تستقر كلية في ذهني لبعد أمد مشاهدتي ذلك الفيلم ـ بل ربما أصبحت البرازيل مشهورة بكرنفالها السنوي شبه الديني، نصف الوثني... غير أن كرنفال محنة الطف، أو المشهد الحسيني، لا مثيل له في الكون بالقياس لرؤية طفل في الخامسة من عمره، ثم السادسة فالسابعة، وهكذا دواليك تمر السنون ويقلع الطفل عن الدهشة = ويصبح كل شيء معلوماً بحكم العادة = بل ويبدأ المشاركة، مشاركة الجمع أو تلك الروح الجمعية العامة الشاملة بطقوسها الدينية حين يكون ابن العاشرة، من خلال تشكيل حلقة من حلقات أولاد (طرفة) المتخصصة بلطم الصدور على وتيرة منتظمة:

حلقة خاصة بلطم الصدور حتى تصبح حمراء، وذلك بعد نزع القميص أو إنزال الجانب العلوي من "الدشداشة" على الجانب السفلي المثبت بحزام جلدي يشد على البطن... حلقة خلفية أقل أهمية من حلقة ضاربي الظهور بسلاسل حديدية ـ بعضها مسنن أو جارح بشكل قصدي ومتعمد ـ تسبق حلقة شيخنا الستيني حين كان ابن العاشرة، تسبقها في حركة السير والأهمية، وتلي مسيرة وجهاء الطرف (المحلة)، وسائسي الخيول المسلحين بالسيوف والدروع والخوذ الحربية والسلاسل الحديدية: بعضهم يمثلون الحق بملابس خضر أو سود، والبعض الآخر يجسدون الباطل بملابسهم الحمر العدوانية/ الدموية ووجوههم الجهمة المنفرة كالشمر وأمثاله.. ثم رافعو الأعلام والبيارغ المنشاة والمزينة بالأوراق المالية المنوعة باستثناء الورقة النقدية الحمراء من فئة الخمسة دنانير التي لا وجود لها إلا في بيرغ واحد: بيرق السيد "أبو هوسة"!!

كل هذه الحلقات، والمشائين وراء أبناء محلتهم، يسيرون خلف قيادة موكبهم المتجه صوب حسينية آل القزويني في الطريق المفضي إلى تقاطعات المدينة واتجاهها إلى الطريق النازل نحو الكوفة والنجف حيث القيادة الدينية أو "المرجعية" التي تحكم بقوة الهيبة، والسلطة الدينية والعشائرية، دون الحاجة إلى شرطة أو أدوات قمع مسلحة.

ولعل جسدي كان يضطرب برمته ويقشعر جلدي وتكاد أنفاسي تتقطع وينتصب شعر رأسي وأنا ألمح بنظرات عاجلة وجلة، مريبة ومرتابة، أولئك الرجال الأشداء الذين يتناثرون بين المواكب المختلفة المتعددة وقد عُصّبت رؤوسهم ولفت (تدثرت) بالخام الأبيض شبه المدمى، بل أن بعض قطرات دماء رؤوسهم قد التصقت بملابسهم عند حافات الرقبة أو على الأكتاف كأنها متخثرات ذهبية مازالت متقدمة رغم جفافها.. أولئك الرجال الذين يسفحون دماء رؤوسهم بعد أن يحلقوها ويشطفوها جيداً ليضربوها بسيوف حادة أو مدى طويلة تسمى القامات، ثم (يطبّرون) تلك الرؤوس صارخين مع نفخ الأبواق ودق الطبول:

حيدر.. طوط طوط.. حيدر

أولئك الأكثر قوة ورهبة من الدنانير الخمسة الحمر بعيدة المنال..

أولئك الذين لا يسمح للأطفال مشاهدتهم خوفاً من تجمد الدماء في تلك القلوب الصغيرة التي ما زالت بمرحلة النمو، ولم تعرف بعد للدم والموت سبيلاً.. ولذلك، وحين تكون المدينة قد خلت من الأطفال والنساء في الليلة التاسعة يقوم أولئك الرجال الأشداء بعملية "التطبير" الخاصة بهم: بشدتهم، وبأسهم وجبروتهم، يسفكون دماءهم حزناً على الحسين الذبيح وأفراد أسرته وأعوانه من الشهداء والصديقين.

"أيتها الأيام المشؤومة.

يا أيام العذاب.

يا مذاقها مذاق الدم.

الظمأ يحاصرنا.. والموت:

هذا الفارس ينهب دون رحمة، ودون توقف، من صفوفنا أجمل وخير الثمار. من نبكي.. وأي من شهدائنا أكثر استحقاقاً لدموعنا؟!

لنبك العباس.. الفارس المقدام، الذي استشهد بعد أن قطعت ذراعاه.

لنبك علياً الأكبر، وعلياً الأصغر ــ اللذين سقطا صريعين في نشوة معركتهما الأولى.

لنبك الشباب الذي ذبل:

لنبك "قاسم" العريس المأساوي، الذي استشهد صبيحة يوم زفافه.

لنبك باقي شهدائنا المختارين.. لنبك.. لنبك انتصار الظلم."*

ولشد ما هالني وأرعبني حين سمعت من هم أكبر مني سناً من أولاد محلتنا (الجباويين) وهم يتهامسون ويشيرون إلى أحد أولئك الرجال قائلين:

ــ لقد ضرب رأسه بقوة شديدة، وكادت القامة الحادة تنزل إلى مخه، ولذلك نقلوه إلى المستشفى. غير أنه أصر، في الصباح، على المشاركة في موكب طرفه.

آه من تلك الأذن الصغيرة التي التقطت مثل قطة لصة ــ أو فهد جبلي مذعور ــ ذلك الهمس الصبياني المبهم؟!.. وآه من ذلك العقل الصغير كيف تصور المشهد، وراح يضيف له من عندياته جموح خياله؟!

تصورت الشمر بن ذي الجوشن وهو يتقدم ويخطاب ابن سعد قائلاً:

"لا يستبد بك الغضب، ما من أحد غيري سيجز رأس الحسين، هو وأنا نعرف ذلك منذ بدء

المعركة. ألا تعرف ذلك يا حسين؟! وكما يفعل البازي ذو العين الثاقبة عندما ينقض على الحمامة ويهشم رأسها ليستمتع به، كذلك شمر الذي لا يخاف، يمكنه وحده أن يظلم الضياء المنبعث من وجهك بالدم الذي سيجعله يتدفق من جراحك الواسعة"*.

آه من كل ذلك الذي كان؟!

آه لتلك الأيام المجيدة، أيام الطفولة الزاهية ولا أقول البريئة لأنني كنت قد تساءلت يوماً بطريقة شيطانية:

• إذا كانت كل هذه الجموع الغفيرة الهائلة العجيبة تحب الإمام الحسين الشهيد إلى هذه الدرجة فأين كان الناس حين حُوصِرَ هو وعائلته، ومنعوه من شرب الماء لفترة طويلة حتى رأى مقتل ولده الرضيع قبل أن تقطع يدا شقيقه، ويقتل جل أصحابه وأقربائه ثم ينحر من القفا وتسبى نساؤه؟!

"رسول يقول:

السلام عليكم جميعاً.. أيمكن لأحد منكم أن يبلغ الحسين بمقدمي؟

ــ أنا هنا.. ماذا تريد أن تخبرني؟

السلام عليكم يا أمير الأئمة، إن الأخبار التي أحملها من الكوفة مفزعة. لقد قبض على رسولك (مسلم) وأعدم. وعبيد الله يستعد لإرسال جيشه كي يسد أمامك الطريق.

ــ وسكان الكوفة؟!

يلزمون الصمت. وقد استبد بهم الخوف. وما من أحد منهم يجرؤ على مساندتك. تجنب الكوفة يا أمير الأئمة.

تجنب هذه المدينة المتغيرة ذات النزوات"*.

لا بد أني كنت أخشى طرح هذا السؤال على غير ذات نفسي، أو ربما شعرت ببعض الإثم لتجاوزي مرحلة البراءة بوقت مبكر حتى بدأت عيناي تروغان وتزوغان أيضاً بوقت مبكر وينتقل بصري من البحث عن أصدقاء محببين لنفسي من أولاد محلتي إلى وجوه صبايا ونساء حسناوات، خاصة الوجوه البيضاء الملفعة بملاءات سود (العباية) وقد اغرورقت عيونهن بدموع التهدج والحزن والخشوع، وتوردت خدودهن بالدماء من جراء اللطم عليها مشاركة لرجال مواكب العزاء الحسينية فأصبحت أكثر جمالاً وضياءً قبل انتشار وسائل التجميل الصناعية؛ فأصبحت تلك الوجوه اللوحة البانورامية الجديدة..

ولذلك انتقلت من كرنفال الطقس الديني المقدس إلى كرنفال البحث عن لذائذ الجسد من خلال البحث عن الحب، وملامسات الاحتكاك الصغيرة شبه العابرة لإثارة الرغبة الحسية، كما لو أني أتهرب من ذلك السؤال الموجع غير البريء الذي كان ينمو ويتصاعد في أعماقي دون أن أجد جواباً حتى تخليت عن حلقات اللطم وبراءة الطفولة والاندهاش البدائي بمواكب الجمال الفنية التي كانت تجسدها سفينة النجاة وهودج المحلة والدنانير الأسطورية العالية.. واتجهت نحو مواكب الجمال الحسية واللذائذ السرية شبه الممنوعة، وشبه المحرمة.. اتجهت نحو فنون وإبداعات جديدة: أفلام وشرائط ومجلات وكتب وأشياء لا تقال ولا تكتب حتى قرأت رواية (كازنتزاكي) عن إعادة صلب المسيح، متذكراً مسرح طفولتي الذي ولّد ذلك السؤال المفجع والبعيد ربما عن البراءة ــ بل إن الحياة ذاتها وتغير الأوضاع، وتراكم التجارب والخبرات، قد ساعدت على إعادة صياغة السؤال وبلورة أشكال وصياغات الإجابة عليه.. وكأني أسمع اليوم ابن سعد كيف كان يخاطب الحسين الشهيد في سهل كربلاء الحزين قائلاً: "يا أميري، إن خجلي

عظيم، أعرف أن الملاك جبريل نفسه قد مشط لك شعرك، أعرف أنك المختار السعيد، وأن أمك ابنة النبي، أعرف ذلك ولا أجهله، وفي أعمق أعماق قلبي احترمك وأجلك كرجال الصحابة، ولكني مع ذلك عزمت على أن أترك جيشي يقتلك. في هذه الليلة نفسها، أبلغني "يزيد" أنه يهبني ولاية (ري) مقابل رأسك.

يا أميري إن خجلي عظيم، ولكن قراري قد اتخذ.

ـــ إني أشفق عليك أيها الرجل الجشع: أيمكن لأموال الدنيا أن تضل الضمير هكذا؟!"*.

لقد أعادت مسرحية صلب المسيح من جديد ذلك المشهد البانورامي الخيالي المذهل الممتلئ بأشكال الدرامات المأساوية على مسرح الحياة، بقدر ما أجاب جبابرة التاريخ وحكام العباد بوسائلهم الفنية ـــ وما يسمى اليوم بتكتيكاتهم السياسية وألعابهم البراغماتية ـــ كيف يقودون الناس، كيف يجمعونهم ويفرقونهم في آن، وكيف يستخدمون الدينار والأعلام والدين والجزرة حيناً والعصا أحياناً كثيرة، ليحولوا دموع الصبايا والنساء الفياضة الرقراقة الأسرة إلى دموع تماسيح.. وكيف يمكن أن تنقلب تلك القصائد والأناشيد الطنانة (الطنابة) الرنانة المشحونة بالعاطفة الجياشة، والبلاغة الجزيلة وحلو الكلام وعسل الأحلام، إلى قصائد دينارية عصماء ذات فحولة خاصة جداً ـــ على وزن سري جداً، والذي سيغدو في عصور لاحقة معلناً وإباحياً جداً.

نعم لقد دارت بنا الحياة دورتها الطبيعية وغير الطبيعية/ الاستثنائية، ولم تعد مجرد هوادج وسفن خلاص أو دواليب هواء وأراجيح منصوبة في الحدائق العامة والهواء الطلق ليقضي الأطفال نهارات أعيادهم فيها مسرورين ـــ بل غدت طواحين هرس جماعية وآلات حروب طاحنة، ثم مفخخات منوعة بسيارات وعربات متعددة الألوان، وأحزمة ناسفة، وقتل على الهوية، وعذابات غير مرئية..، عذابات حولت مقهى (الشابندر) التراثي من متحف فني جميل [يحوي مئات الصور التاريخية النادرة، واللقى، والتحفيات الفنية البغدادية الجميلة] إلى كومة رماد!!

لقد أجابت الحياة ذاتها على ذلك السؤال الطفولي الموجع القديم الذي لم يكن بريئاً وعرفت كيف تسير الأمور، وكيف أن الظاهر غير الباطن، ولماذا تعرض كتب ومؤلفات الدكتور المتسائل المفكر "علي الوردي" ـــ الذي فضح المستور وكشف ازدواجية الشخصية والضمير ـــ في مقدمات معارض الكتب والمكتبات، وتباع على الأرصفة مع الصحف والمجلات عند مداخل الكراجات والأسواق والساحات العامة كما لو أنها قصائد نزار القباني في الحب والغزل التي يغنيها كاظم الساهر معشوق الآنسات الجميلات...

عرفت كل شيء، ورأيت بأم عينيّ ما يراه الرائي!!

+++++++++++++++++++++

أفاق الرجل الستيني على ذات نفسه وهو يعيد القول، يعيد مونولوجه الداخلي الصامت بصوت صائت: عرفت كل شيء، ورأيت بأمّ عينيّ ما يراه الرائي.. وتمنيت لو لم تكن العين بصيرة واليد قصيرة، لما شكوت لغير الله، لأن الشكوى لغير الله مذلة.. تمنيت أيضاً لو أعطيت الحكمة بوقت مبكر، لأن من أعطي الحكمة فقد أعطي خيراً كثيراً. ولا بد أن محاولة استعادة ما لا يستعاد، أو البحث عن زمن ضائع، شكل من أشكال الهروب من الواقع أو التحرر من ضغطه مثل عظماء يسعون من خلال فنهم وعبقريتهم وإبداعهم للعودة إلى المرحلة الرحمية الساكنة الهادئة: إلى الفردوس المفقود.

غير أن ما كان يهم الرجل في تلك السياحة الروحية ببحر الماضي المتلاطم الأمواج هو

تجاوز براءة أو عدم براءة سؤال الطفولة ذاك بسؤال عصري حديث فيما لو كان مشهد التعزية الحسينية، وتلك الرؤية الفلسفية للإنسان والعالم التي استخدمت المراثي الجنائزية وكل أنواع الندب والنواح وضرب الصدور بإيقاع منتظم وتدمية ظهور الرجال والشباب والولدان بالسلاسل الحديدية، وتدمية الرؤوس من خلال عملية التطبير ولبس الأكفان.. أكان كل ذلك لنشر الفكر والثقافة الشيعية في خطاب إيديولوجي محدد بالتضامن مع الإمام علي وآل البيت أم هو اعتراف بالذنب والتقصير ومحاولة لإسكات الضمير من خلال تبكيته وتأنيبه على الموقف السلبي الذي وقفه الأجداد من أجل الوصول إلى مرحلة التطهر والتكفير الجماعي بوساطة تلك العروض الاعترافية عبر إعادة إحياء الذكرى والندم وطلب المغفرة من العلي القدير؟

ربما كانت تلك المشاهد البانورامية، أو ذلك الشكل المسرحي الذي ارتبط بالتقوى وتفاعل مع ممارسات وشعائر وطقوس دينية قديمة ليشكل صورة حث اعترافي ديني وتطهيري يشارك فيه المجتمع بأسره، ربما كان يهدف إلى الأمرين معاً حتى وإن لم يفصح الخطاب الرسمي أو القول الصائت عما يختلج في الوجدان أو أعماق النفس (الخطاءة) أو ما يسميه المحللون النفسيون باللاوعي إن كان فردياً على طريقة سيجموند فرويد ويونغ أو "لا وعياً جمعياً" على طريقة اريك فروم ولوسيان غولدمان في الآن معاً.

ولذلك لاحظ شيخنا الستيني، عبر نافذة زورقه النشوان، استمرار التفاعل والتماهي بين المؤدي والمتلقي، بين حامل الدور والمتفرج، بالرغم من أن المشاهد يعرف قصة استشهاد الحسين مسبقاً ولا يحتاج إلى إثارة بقدر ما يحتاج إلى إثارة لسكب الدموع والعبرات. وبذلك تمنح تلك المشاهد البانورامية السنوية المألوفة فرصة لتأكيد المبدأ العقيدي بقدر ما تطهر وتغفر الذنوب في آن. فهي توحد المؤمنين، مؤدين ومشاهدين على حد سواء، بموقف فكري واحد وإحساس صوفي متعال مثلما تشفي وتطهر النفس من الإحساس بالذنب.

وهكذا كانت شوارع الحلة، وربما شوارع مدن كثيرة لم أشهدها حين كنت ابن الخامسة، فالسادسة، فالعاشرة.. هي الفضاء الواسع الرحب لمسرح التعازي الحسينية حيث يقوم الممثلون بأداء أدوارهم بدءاً من الحركة الأولى لمنظم موكب عزاء المحلة [أي المخرج بالمعنى المعاصر] وانتهاءً بمجموعة (المشّاءة) مع رجال هذا الطرف أو ذاك لمشاركة ديناميكي الحركة الشبابية الفعالة في موكب محلتهم لحين الوصول إلى حسينية آل القزويني المركزية في المدينة قرب ساحة (سعيد الأمين).. إذ يتحول فيها الفضاء من طابعه المسرحي الملحمي إلى طابعه الخطابي بعد أن تحتل اللغة والقصيدة، والمرثيات الكلامية، دوراً بارزاً دون أن تلغي الإشارة أو الحركة بل تنظم إيقاعها وتجعلها ملائمة للخطاب بما في ذلك اللطم والضرب على الصدور كوسيلة تعبير من أجل التماهي مع الجو العام والتعبير عن المشاركة الوجدانية بأصداء محنة الطف وما آلت إليه الأمور.

من هذا المنطلق كان الرجل الستيني يرى أن صيغ الابتهال كالنداء والاستنجاد والترجي:

يا حسين

يا الله

طوط.. طوط.. حيدر

تعبر عن بنية حوارية تتفاعل بها هذه الصيغ مع الإيقاع الموسيقي والحركات الإيمائية [بما في ذلك ضرب ولطم الصدور الإيقاعي] لتشكل ما يماثل الجوقة الغنائية في الأوبرا التي تمثل قصة مسرحية أو تراجيديا ملحمية ذات طابع إنساني عام يعبر عن هموم جماعية وأحزان ربما تصلح لكل العصور.

فالتلوين الصوتي مثلا، وتعدد النغمات واختلافها من شخصية "مقدسة" ذات طبقة عالية وصوت ملائكي إلى شخصية شريرة أو قاتلة كالشمر المجرم.. ربما كان ذلك التلوين الصوتي يهدف للتعبير عن الحزن والإثارة أكثر مما هو تكنيك فني أو مسرحي يعتمده المشرفون على إنتاج أو إخراج وإبداع تلك اللوحة البانورامية المهيبة المؤثرة واسعة الشمول.

* المصدر الوحيد لهذا النص ـ إضافة للذاكرة الطفولية ـ هو كتاب "الإسلام والمسرح" لمحمد عزيزة الذي وضعت اقتباساتي منه بين قوسين مزدوجين. وهو من منشورات دار الهلال/ إبريل ١٩٧١م.

وإذا كان مصدرنا الوحيد في هذا النص كتاب "الإسلام والمسرح" إضافة للذاكرة الطفولية فمن نافلة القول أن ثمة كتباً كثيرة معنية بهذا الطقس التاريخي الإيحائي بقدر ما تتكرر وتختلف في الوقت ذاته صور إحيائه وممارساته. ولذا وجب الإشارة إلى أن تلك الذاكرة الطفولية هي الأخرى قد اقتصرت على مدينة الحلة فقط ـ من بين مدن العالم الإسلامي المتعددة المختلفة ـ وعلى خمسينيات القرن العشرين، وإن كانت بعض الشعوب الإسلامية مازالت تزاول هذا الطقس الديني العالي الفنية والجمالية حتى اليوم بصورة مختلفة كما أسلفت آنفاً.

❑❑

سيناريوهات محتملة لموت الباشق

د. يوسف حطيني

حديث المؤلف:

على الرّغم من أنني أعرف أيّها القارئ العزيز أنّ تدخّل المؤلف غير محمود عند كثير من النقّاد والمنظرين في فنّ القصة القصيرة، فقد آثرتُ أن أتدخّل في هذه القصة بالذت، لكي ألفتَ نظرك إلى أنّ ثمة موعظة في النهاية، أرجو ألا تفوتك، لأنك إذ تصل إليها ستشعر أنّ فرَحاً يغمر روحك، وأن الملائكة تغسلك بالثلج والماء والبَرَد.

حديث الزوج:

تعالي يا امرأة فليس ثمة من يحصي علينا أنفاسنا.

تعالي.. فقد مات الباشق الذي كان يتربع على صدور الناس، وصار بإمكاننا أن نفعل ما نشاء، دون خشيةٍ من أن يطلّ وجهه القبيح من النافذة، أو يتسلل طيف كابوسه من المدخنة..

لقد مات أخيراً.. وقد سمعتُ أن السيد الأعظم تشاجر معه حول طاولة البلياردو، فرماه من فوق شرفة النايت كلوب إلى أرض الشارع الإسفلتي، حيث تهشمت عظامه، وأزكمت رائحة دمائه أنوف الناس في الشارع المجاور.

تعالي يا امرأة.. فالليل قصيرٌ..

حديث الأرملة:

كم كنتَ طويلاً أيها الليل! لم يكن زوجي يستحق تلك الميتة: أن يجبره الباشق على شرب ليترين من البنزين، ثم يطلق عليه النار، فينفجر مثل بالون من النار.. غير أن الأيام كانت له بالمرصاد، فقد سمعتُ أنّ طائرته الخاصة انفجرت به، مع عدد من مساعديه، فتحوّل معها الجميع كتلة من اللهب.

كم كنتَ طويلاً أيُّها الليل!

أمّا وقد مات الباشق محترقاً بلهيب حقده، فإني أشعر أن الفجر أصبح قاب قوسين.

أشعرُ أنّ الأيام قد انتقمت من الباشق شرّ انتقام، وما عليّ الآن سوى أن أنزع عني هذا الثوب الأسود، وأرتديَ القميص الأحمر الشفاف الذي يحبّه زوجي القتيل، فربما يجرؤ بعد موت الباشق، أن يزورني هذه الليلة في المنام.

حديث القتيل:

حين جاءني الملكان خفتُ كثيراً، على الرغم من أنهما حاولا زرع الطمأنينة في صدري الملتهب، قالا: إن سلطة الباشق لا تصل إلى العالم السفلي، وأكدا لي أنه فوق الأرض، ولا يجرؤ على النزول تحتها.

أمّا وقد نزل تحتها الآن، بعد أن سقط في حفرة لمياه الصرف الصحي، فإن لديَّ من الأسباب ما يجعلني أشعر برعب شديد، ترى ماذا سيفعل بي الباشق إذا عرف أنني أعيش حياة أخرى متحدياً بنزينه وناره المحرقة؟

حديث المؤلف (٣):

ليس مهماً أيها القارئ العزيز أن تعرف كيف مات الباشق، فالمهم أنه مات، وأنّ أطواق الياسمين ستزيّن أعناق الصبايا في مملكة الحزن والقهر والموت.

ولكن شُبِّه لهم:

إن سبب اختلاف الروايات التي ذكرها الدكتور يوسف حطيني حول حادثة موتي تعود إلى أن عدداً من أشباهي تعرضوا لمحاولات اغتيال، أمّا أنا فما زلت على رأس عملي، وإذا كنتم لا تصدقون فما عليكم إلا أن تنظروا إلى أعلى ذلك البرج..

هذا طبعاً إذا كنتم تستطيعون أن ترفعوا رؤوسكم..

أما ما قاله المؤلف حول الموعظة الفذة لهذه القصة فأنا ألفت أحذّرك أيّها القارئ الغبيّ من أن تسبح معه في الخيال، لأنّ الكثيرين غيره من المؤلفين تخيلوا موتي.. ولكن هذا لا يحدث إلا في القصص.

في القصص فقط..

وإذا أراد الدكتور المحترم أن يتأكد بنفسه أنني ما زلت متربّعاً حيث كنتُ، فلينظر هو أيضاً إلى ذلك البرج، إذا كان يستطيع أن يرفع رأسه.

٢٠٠٩/٦/١

□□

من المسرح التجريبي

المسافر والقطار

عبد الفتاح قلعه جي

"صحراء مترامية، تتوزع فيها بعض الصخور الرملية، ونباتات قميئة شوكية تكاد تكون ملاصقة للأرض.

شجيرات صبّار غير مثمرة أوراقها السميكة كبيرة وأشواكها طويلة. واحدة من هذه الشجيرات وقد استطالت أوراقها فوق شاهدة حجرية يخفيها وشاح علق فيها، الوشاح نسائي أبيض تحركه الرياح بين الفينة والأخرى.

إضاءة شاحبة زرقاء، ويسمع صوت الريح، ثم يسود صمت ثقيل يعقبه صوت صفير قطار. يعلو ضجيج القطار وهو يقترب من المحطة ثم صوت المكابح وتوقف القطار. يتلو ذلك لحظة صمت وترقب.

يشق أرضية المسرح من عمق وخلفية المسرح إلى مقدمته مصدر ضوئي يرسم طريقاً فيه، ثم يظهر من أعلى الطريق مسافر يحمل حقيبة على ظهره ويسير على مسار الضوء متجهاً نحو مقدمة المسرح.

تسقط بقعة ضوء مركزة على الشجرة والوشاح ثم تختفي.

يسمع صوت القطار وهو يستأنف السير حتى يختفي الصوت.

يتوقف المسافر متلفتاً في مقدمة المسرح وكأنه يحاول التعرف على المكان. يختفي الطريق والمصدر الضوئي".

المسافر: الحمد لله، لقد وصلت أخيراً، كانت رحلة شاقة، ولا أدري كم غبت عن المدينة سنة. سنتين.. عشر سنوات.. أكثر.. لا أعرف، لم يكن هناك زمان ولا مكان. هناك.. أجبروني على خلع حذائي، وعرّوني من ثيابي، وعصبوا عينيّ (**يتحسس معصمه**) حتى الساعة أخذوها مني. هذا لا يهم فقد عدت إلى الوطن أخيراً (**يخطو نحو الأمام وينظر بعيداً**) ولكن ما لهذه المدينة أنوارها مطفأة!؟ (**ينظر إلى السماء**) والسماء.. ما للسماء خالية من النجوم ولا غيوم تحجبها!؟ وهذا الدرب إنه مقفر اليوم! كان يسمى درب العشاق، يخرج الناس من المدينة ليتنزهوا فيه، وكانت أحاديث الأصدقاء، وهمسات المحبين، وأصوات القبل مزروعة على جانبيه.

لا بأس.. الحمد لله أني عدت، وأنا حي. ياه.. (يحرك ذراعيه والحقيبة في يده ويدور في المكان كمن يطير، صوت موسيقى ناعمة ومرحة) أحس بأني خفيف.. خفيف كالريشة، والحياة تسيل في دمائي.. ما أجمل الحياة وهي تسيل في كيانك وتتحدّر أمامك كجدولٍ متدفق. (**يتوقف فجأة ويصمت حين يسمع وقع خطوات تقترب**).

(يعبر شيخ محدودب الظهر يتوكأ على عصا، المسافر يتابعه بنظراته).

المسافر: هيه.. أيها الشيخ.. يا شيخ، ألا تسمعني (**يلحق به، يتوقف الشيخ تبعاً والمسافر يواجهه**) شيخ قاسم، أنا جارك راسم الرسام، كنت تزورني وتشرب القهوة عندي وتقول: أنت مثل ولدي نبيل الذي أكله القطار، وتبكي، ألم تعرفني؟ لم يكن لديّ ما أواسيك به سوى أني قلت لك: إني سأرسم لك صورة ولدك لتعلقها في صدر البيت، وقد رسمتها لك، ألا تريد أن تراها؟ (يفتح حقيبته) ولكنك لم تقل لي أي قطار أكل ولدك أهو قطار الفتنة أم قطار الحديد (يخرج لفافة رسم ولده ويفردها أمامه) إنها تشبهه تماماً (الشيخ لا يعير اللوحة اهتماماً كأنه لا يراها أو لا يرى المتكلم) يبدو أن هذه الصورة لم تعد تعني لك شيئاً (يعيدها إلى الحقيبة) كنتَ تحتسي القهوة وتقول لي: يا بنيّ الحياة ليست موديلاً ترسمه، إنك لا تستطيع أن ترسم الحياة إلا إذا استطعت رسم الموت. (صمت قصير ويغلق الحقيبة) ومن يستطيع رسم الموت يا شيخ قاسم، الموت هو الذي يرسمنا.

(يستأنف الشيخ السير والرسام يسير بجانبه ويتوقف بين الحين والآخر) أتذكر يوم دخلت عليّ فرأيت فتاة شبه عارية وأنا أرسمها، قلت لي: ما هذا؟ قلتُ: إنها موديل أرسمها. كانت زوجة رجل مهم، ويشهد الله أن زوجها أوصلها بنفسه إلى بيتي لأرسمها. ضحكتَ آنذاك وقلتَ لي: ستكون صورة زائفة، وإذا أردت أن ترسمها حقيقة فارسمها وقد أكلها قطار العمر.

هؤلاء الرجال المهمون لهم حياة غير حياتنا، إنهم يجمعون في يدهم متع الحياة الثلاث: المال والسلطة والجنس. وبما أن جلسات الرسم كانت طويلة ومملة فقد كانت تحدثني عن عشاقها، وأحياناً يختار لها زوجها العشاق. كانت تقول لي: لماذا أنت مندهش، كيف أكون زوجة رجل مهم إذا لم يكن لي عشاق، والسهرات والحفلات جزء من حياتنا، هذا مجرد بيزنس يا عزيزي.

(يتابع الشيخ السير ويخرج).

المسافر: (يجلس على صخرة) عجيب أمر هذا الشيخ، كأنه لم يرني أو يعرفني، أو ربما لا يريد التحدث إليّ، وكان إذا زارني لا يكف عن الكلام. لا بأس، المهم أني حيّ، وأشعر بسكينة رائعة في نفسي، وذاكرتي تعود إليّ بعد أن فقدتها مدة لا أدري مداها، وبعد قليل أدخل المدينة قبل أن تغلق أبوابها، سأعود إلى داري، وأرى أمي وأبي، لابد أنهم قلقون عليّ، سأطير إلى بيت خطيبتي وأقرع الباب وأنادي فتطلّ عليّ من شرفتها وأقول: وفاء.. ها قد عدت.. آه كم اشتقت إلى طعم شفتيها، إنهما أطيب من فاكهة الجنّة.

(يدخل رجل أمن بوجه حوّاري اللون، يحمل في يده محفظة ويضع نظارات على عينيه ومسدساً على جنبه يظهر جانب منه من تحت المعطف، يجلس على صخرة في الجانب المقابل لمكان الرسام، يفتح المحفظة ويتناول منها كراساً يكتب فيه شيئاً

ويسجل بعض الأسماء ويحذف أسماء أخرى. المسافر ينهض ويتقدم منه ويقف بمحاذاته).

المسافر: مساء الخير (الرجل لا يرد) قلنا مساء الخير (الرجل يلتفت نحوه ثم يعاود الكتابة) أما زلت تكتب أسماء وتحذف أخرى؟ آخر مرة كتبتَ فيها اسمي كنتَ السبب في غيبتي الطويلة، هاهو تقريرك في حقيبتي، سلموني إياه عندما وصلت. (يفتح الحقيبة ويخرج ورقة مكتوبة) هذا هو توقيعك. أمن أجل لوحة رسمتُها وفهمتَها أنت كما تريد كتبتَ اسمي فحملوني في قطار بلا سكة إلى عالم الضباب؟ (يعيد الورقة إلى الحقيبة) لا بأس، أنا الآن لا أحقد عليك، ولستُ غاضباً منك، فأنا الآن أكثر شعوراً بالسلام والسكينة من قبل، وأنا الآن حيٌّ، أرى وأسمع وأتكلم، أسير وأرقص (يدور حول نفسه راقصاً) أرقص.. أرقص.. أطير.. تغمرني أحاسيس جميلة خالية من الألم.. لقد تخلصتُ من الألم تماماً. (يتوقف ويخاطب الرجل) تخلصت من الألم وغفرت لك كل ما فعلته بي، ولكني أتساءل وأرجو أن تجيبني على سؤالي: لماذا يقترف الإنسان الشر؟ هل يشعر باللذة وهو يفعل ذلك، وهل هي كلذة من يفعل الخير. هل جرَّبتَ لذة فعل الخير، حاول أن تفعل ذلك، فالمعرفة تكمن في التجريب، والقلم صنع لتدوين المعارف لا لتدوين الأسماء بغباء. ألا ترى؟ سماؤكم بلا نجوم، ومدينتكم بلا أضواء (الرجل يطوي كراسه ويضعه في محفظته وينهض) حدثني يا أخي قبل أن تذهب، تكلم (يسير الرجل مبتعداً) قلت لك إني لا أحقد عليك ولستُ غاضباً منك، لماذا لا تحدثني وقد غفرت لك كل ما فعلته بي، تكلم.. حدثني.. حدثني بالله عليك لأشعر بأني حي (الرجل يخرج. المسافر يرمي حقيبته على الأرض) أهل هذه المدينة أموات لا يتكلمون. (يقف بجانب شجيرة صبار ويتحسس أشواكها) أمرهم عجيب، نزعوا الزهور وزرعوا الشوك والصبار!

(السماء تبرق بشدة وصوت رعد مفاجئ، يخطو في اتجاهات متعددة وهو ينظر إلى السماء متعجباً)

من أين تأتي العاصفة، السماء ترعد وتبرق، ولا غيم في السماء ولا مطر!؟

(تهدأ العاصفة، صمت تام يشمل المكان، يتجول بين النباتات الشوكية) الأرض عطشى، صامتة لا تتكلم كأهلها.. لا قطرة ماء، لا نسمة فرح، والتصحر يلتهم الزرع، وسيأكل الشوك والصبار هذه المدينة إذا لم تمطر.

(يدخل طبال يقرع على طبله ويتبعه زمّار يعزف على المجوز ويدوران في المكان وهما يصدران أصواتاً موسيقية عالية).

المسافر: عرس من هذا؟ (لا يسمعان فيصرخ) لمن العرس؟ (يتوقفان عن العزف) سألتك عرس من هذا، فأنا أعرف جميع سكان المدينة (الطبال والزمار لا يجيبان ولكن الطبال يقرع قرعة واحدة ويتلوه الزمار) أين العريس، وأين العروس (لا يجيبان ويفعلان كالسابق) عجيب.. طبل وزمر أين العرس!؟ أين أهل العريس وأين جمهور العرس (لا يجيبان ويفعلان كالسابق) لماذا لا تتكلمان، ألا تعرفانني، أنا راسم الرسام، وكنت قد اتفقت معكما على أن تعزفا في عرسي وأجزل لكما العطاء؟ لكني غبت مضطراً، لا أعرف كم غبت، لكنني عدت، ها أنذا قد عدت، وسأتمم زفافي على وفاء، (يبدأان بالعزف الهادئ والبطيء مع استمرار الحديث) لا شك أنها تنتظرني فهي تعلم أنني أحبها أكثر من نفسي، وهي تحبني.. إي.. أنا

متأكد من أنها تحبني، كانت تقول لي أنت فارس أحلامي وملاذي وفردوسي. كنا نبدأ بالحديث عن تجهيز البيت والعرس وننتهي بالحديث عن الأولاد، هي تريد صبياً وأنا أريد بنتاً، ونتخاصم من أجل ذلك كما يتخاصم المحبون، كان خصاماً عذباً، ثم نتصالح بقبلة لها طعم كل فواكه الجنة. ستعزفان في عرسي وسأضاعف لكما الأجر، أريد عرساً فخماً، أدعو له جميع أهل المدينة ما عدا المسؤولين والقادة وتجار المال والسلطة والكلام وكتبة الأسماء، فهؤلاء مشغولون بتثمير أموالهم وأسمائهم وألقابهم ووظائفهم.

لن يكون العرس تحت رعاية المحافظ أو شيخ القبيلة كما جرت العادة في المعارض والندوات والمهرجانات، سيكون عرسي تحت رعاية أفقر رجل في المدينة، وأبأس امرأة أرملة اضطرتها لقمة أولادها إلى أن تكون عاهرة.

أريده أن يكون عرساً مميزاً يحتشد فيه الناس من محطة القطار إلى ساحة المدينة.

(الطبال والزمار يستأنفان موسيقاهما الصاخبة ويخرجان حتى يتلاشى الصوت ويسود المكان صمت ثقيل)

المسافر: (يجلس على صخرة ويبدأ بإخراج بعض محتويات الحقيبة، يخرج لوحة الألوان وريشة الرسم) كنت ومازلت أهوى الألوان الدافئة، إنها تدل على الحياة النابضة. دفء الألوان لا يأتي من طريقة مزجها فحسب وإنما ينبع من دفء المشاعر؛ الرسام ليس مصوراً للوجوه والطبيعة الخارجية وإنما هو مصور للوجوه والطبيعة المنعكسة في داخله. عندما بدأت برسم حبيبتي وفاء كانت تمطرني أنوار علوية، فأرى وجهها مهرجاناً للأضواء، لكن الريشة والألوان كانت عاجزة عن رسم صورتها التي أراها في نفسي العاشقة، حاولت كثيراً وفشلت حتى شككت في قدرتي وفني، ولكني لم أشك يوماً في حقيقة مشاعري نحوها. ثم جاء موعد القطار فحملت ريشتي وألواني ووجهها معي، ورسمتها هناك في سفرتي الطويلة (يخرج من الحقيبة صورتها ويعلقها على شجرة صبار. يخاطب الصورة) أسلي نفسك مرّة يا حبيبتي:

من يقدر على مثل هذا الحب إلا من احترق في لهيب الشمعة.

هناك حيث قذفني القطار احترقت فرسمت، وكنت عاجزاً هنا، وأي محب لا يكون عاجزاً إذا لم يحترق في أتون عشقه فيذوب منه الجسد ليصبح ذرة نور في مهرجان أنوار الحبيب؟

(يحمل حقيبته ويسير) لقد بدأ الليل يهبط، عليّ أن أصل المدينة قبل أن تغلق أبوابها (يتوقف ويرهف السمع) سكون غريب، ماذا حل بأهل المدينة؟ يمرون صامتين، وإذا كلمتهم لا يجيبون، كم أنا في حاجة إلى أن أسمع صوتاً حياً.. مواء.. عواء.. نباحاً.. حتى أعلم أني حيّ (يستأنف السير)

المسافر: (يسمع صوت نباح فيلتفت. يدخل كلب وهو ينبح.. عو.. عو) آ.. هذا هو كلبي سلطان، إنها لمفاجأة، لابد أنه شمّ رائحتي عن بعد فجاء إليّ راكضاً، يا لوفاء الكلب.. الآن أناديه فيسمع صوتي ويأتيني محركاً ذيله من الفرح متمسّحاً بثيابي (ينادي) سلطان.. سلطان.. أيها الوفيّ، تعال إليّ، كم اشتقت لك (الكلب يبتعد باحثاً عن شيء ما في الأرض بين النباتات والشجيرات، والرسام يلحق به) سلطان..

لماذا تهرب مني، الم تسمعني، الم تشم رائحتي.. سلطان.. انا صاحبك راسم الرسام الذي كنت تقاسمه الرغيف وتنام تحت قدميه، وفي ليالي الشتاء القارسة تنام في عبي لتدفئني؛ إذ لم يكن لدينا آنذاك ثمن وقود (الكلب لا يأبه لصاحبه ويتابع البحث وشمّ الأرض) أتذكر يا سلطان يوم جئتني وقامتك مكسورة، لا أدري من قذفك بحجر، فجبرتها لك، كنت أطعمك وأسقيك بيدي، وسهرت الليالي من أجلك حتى شفيت؟ ألا تذكر..؟ يقولون ذاكرة الكلب أقوى من ذاكرة الإنسان، فالإنسان مُركّبٌ من النسيان (يتابع الكلب البحث غير آبه، وفجأة يلتقط من الأرض عظمة وينبح مبتعداً ويخرج. يشعر الرسام بالإحباط التام ويجلس متعباً حزيناً واضعاً حقيبته أمامه) حتى أنت يا سلطان!

(المسافر ينهض حاملاً حقيبته على ظهره، يقف أمام الصورة، يفتح الحقيبة ويهم بوضع الصورة فيها ثم يغير رأيه ويقفل الحقيبة، يلمح شجرة الصبار التي عليها الوشاح، يتجه نحوها وينزع الوشاح فتظهر شاهدة قبر حجرية كتب عليها بخط كبير واضح:

"الفاتحة. هذا قبر المغفور له راسم الرسام الذي أكله القطار"

يعلق الوشاح على غصن بجانب الشاهدة بحيث لا يخفيها عن النظارة، يجلس أمام الشاهدة في صمت وحزن وظهره للجمهور، تمر فترة صمت مع موسيقى حزينة، ينهض حاملاً حقيبته على ظهره ويتجه في الطريق الذي جاء فيه.

يُسمع صوت ضحكات عالية لعاشقين يدخلان المكان متخاصرين، يتوقف الرسام في وضعية التثبيت من غير أن يلتفت، ومن خلال مقارنة الصورة مع وجه الفتاة نجد أنها وفاء نفسها، يقترب العاشقان من القبر، وتنزع الفتاة وشاحها من فوق الشجرة وتشير إلى أنها عثرت على الشال فقد سقط منها بالأمس، وتؤدي به رقصة خفيفة، ثم تنشره بينها وبين حبيبها، يقربا شفتيهما من بعضهما من خلال الوشاح ويتبادلان قبلة، ثم يتضاحكان وتضع الشال على كتفيها، ثم يخرجان.

ينبسط طريق النور الذي كان في بداية المسرحية، ويسمع صوت قطار من بعيد يقترب شيئاً فشيئاً. يتابع الرسام السير في الطريق الذي جاء منه مبتعداً. يعلو صوت توقف القطار ويختفي الرسام تماماً، يظهر قادم جديد من عمق المكان على طريق النور ويسمع صوت تحرك القطار، يظلم المسرح وتسقط بقعة ضوء على شجرة صبار جديدة ووشاح جديد. ويسمع صوت القطار وهو يستأنف السير.

- النهاية -

❑❑

الطاهر الهمامي ... وداعاً
(صورة وجدانية موضوعية)

د. عادل الفريجات

غيب الموت في الثاني من أيار ٢٠٠٩ صديقي الشاعر والباحث والأستاذ الجامعي الطاهـــر الهمامي، التونسي مولدا وانتماء، والسوري هوى وانتحاء. وقد أحسست إثر ذلك النبأ الفاجع أن قطعة مني غادرتني إلى عتمة الرمس وغيهب الثرى.

لقد اصطفيتك ــ أيها الطاهر الراحل والمقيم معا ــ صديقا وأخا من بين جمهرة النقاد الذين كنت ألتقيهم، مرة بعد مرة، في مؤتمرات النقد الأدبي، في الأردن الشقيق. وكان ديدنك أن تحج إلى قلب العروبة النابض دمشق إثر كل مؤتمر، وفي مناسبات أخرى عديدة. وكنت موفقا في اختياري لك صديقا، فما شجر بيننا من علائق كان ينهض على الود الصافي والتقدير المتبادل وعلى انسجام روحي يعز نظيره، وتناغم في كثير من المفاهيم والمنطلقات والمواقف ... وكنت أفرح بك أيما فرح حين تزور دمشق، فألقاك في مطارها ،وآخذك بداية الى منزلي، وكأن زيارتك هي لي وحدي ... ثم أودعك وكأني الوحيد المعني بذلك ... وقد بادلتني هذا الشعور بمثله حين زرت تونس، في مؤتمر مجلة حوليات الجامعة التونسية، في العام ٢٠٠٤، فأبديت لي من صنوف الحفاوة والترحاب ما لا أنساه أبدا .

حقا لقد كان هناك ما يشبه السحر يجمع بين روحينا. ولست أعجب من ذلك حين أتذكر قول أبي نواس :

إن القلوب لأجناد مجندة

للـــه في الأهواء تعترف

فما تعارف منها فهو مؤتلف

وما تناكر منها فهو مختلف

وقد زادنا اقترابا، الواحد من الآخر،أن رأيتك جديرا بأن أهدي لك كتابي المعنون بـــ " بحوث ورؤى في النقد والأدب" الصادر بدمشق عام ٢٠٠٧، بوصفه جهدا تأليفيا، وبادلتني الفعل بمثله، فأهديتني كتابك المعنون بـــ " خفيف الكتابة فحيح القراءة " الصادر في تونس عام ٢٠٠٧ بوصفه جهدا تأليفيا . وسبق لك أن كتبت عن كتابي " آفاق ثقافية" فصلا نشرته في مجلة الحياة الثقافية في تونس، وقمت بدوري بكتابة فصل حول كتابك، بل أطروحتك للدكتوراه " الشعر على الشعر " (تونس ٢٠٠٣) ونشرته في المجلة ذاتها. وسوف أدرجه ضمن كتاب لي لاحق بعون الله، مثلما أدرجت أنت دراستك عن كتابي المذكور سابقا في كتابك المهدى إلي. وإزاء ما تقدم أجدني أرى الشاعر (أبا الشيص) كأنه لسان حالي حين أنشد في فراق صديق له :

يا أخا كان يفزع الدهر من ذكـ

ـري له عند نائبات الحـــقوق

كنت تحتل حبة القلب من صد

ري وتجرى مجرى دمي في عروقي

كنت مني، فكان بعضي من بعـ

ـض فأصبحت في مدى العيوق

أما الآن وقد رحلت ــ أيها الصديق الصدوق ــ فمن حقك علي أن أقدمك للقراء في المشرقين، في عرض موجز، ذاكرا أهم إنجازاتك في ميدان الإبداع والنقد والبحث العلمي، مبدلاً ضمير المخاطب بضمير الغائب

* * *

خلف شاعرنا الراحل الطاهر الهمامي سبع مجموعات شعرية، مارس في كتابتها أنماط الشعر العربي الثلاثة السائدة اليوم ،أعني شعر الشطرين وقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وكان عنوان أولى تلك المجموعات " الحصار". وصدرت في العام ١٩٧٢. وقدم لها الناقد التونسي المعروف توفيق بكار. وأردفها بعد عام بمجوعته الثانية " الشمس طلعت كالخبزة ". وتم حجزها مباشرة. واستنطق الهمامي من قبل فرقة مقاومة الإجرام في تونس، مثله في ذلك مثل الشاعر حسن طلب في مصر صاحب ديوان " آية جيم " والروائي محمد عبد السلام العمري صاحب رواية " الجميلات " والشاعر عبد العزيز المقالح صاحب ديوان " الكتابة بسيف الثائر علي بن الفضل " وعالية شعيب من الكويت وموسى حوامدة من الأردن، وحلمي سالم من مصر العربية ... الخ. وكأن ما اقترفه هؤلاء ــ وهم أصحاب قلم فحسب ــ جريمة يجب أن يحاسبوا عليها .والمعروف أن مجموعتي الهمامي السابقتين قد مثلتا انتماء الهمامي إلى حركة الطليعة الأدبية في تونس. وهي الحركة التي عولت على كتابة الشعر غير العمودي والحر، و استمر حراكها النشط لسنوات أربع (١٩٦٨ ــ ١٩٧٢) .وقد كرس الهمامي كتابا قائما برأسه لدراستها أصدره في تونس في العام ١٩٩٤.

وكما كتب عز الدين المدني بيان الأدب التجريبي في تونس، و أدونيس بيان الحداثة في المشرق، ونبيل سليمان البيان الروائي، وشاكر لعيبي بيان قصيدة النثر، كتب الطاهر الهمامي، وهو أكبر أنصار حركة الطليعة، البيانات الخاصة بإبداعات حركة الطليعة التونسية، والتي يصفها فيما بعد بالغلو. ولكن الهمامي لم يتنكر لها، بل وجدناه ينشر تلك البيانات كاملة في كتابه الموسوم بـــ " تجربتي الشعرية " (تونس ٢٠٠٤). وقد بلغت تلك الكلمات ستة بيانات، قال في إحداها محددا جوهر ثورته وثورة صحبه الشعرية : " ثورتنا لا تستهدف القديم لأنه قديم، بل هي ضد شعر وأدب وثقافة من يعيش بيننا بالقديم وللقديم وفي القديم، وعليه فامرؤ القيس وعنترة وأضرابهما من أبناء عصرهما ــ على سبيل المثال ــ شعراء مبدعون، لأن أشكال شعرهم ولغته طابقت مضامينه. ثم بعد مرور الزمن استفحل التفاوت بين الحياة، المتجددة دوما، وبين الشعر الذي ظلت أشكاله جامدة لا تتطور إلا لماما، ودون أن تخرج عن البنية الأولى " . ويضيف الهمامي : " أن أكتب في غير العمودي والحر، بعد أن كنت مارست في مطلع تجربتي كتابة العمودي وغير الحر، أمر لا يحرجني بقدر ما يبرهن على أني لم آت إلى الجديد من باب الجهل والعجز، وعلى أني شاركت شعراء الموزون تمارينهم التي لا أرى فيها من المعاناة الفنية إلا القدر الضئيل ". (تجربتي الشعرية، ص ٢١و٢٢).

والمعروف أن حركة الطليعة قد ابتدأت مع نشر عز الدين المدني قصته المشهورة" الإنسان الصفر " في العام ١٩٦٨. وفي ميدان الشعر برز غير الهمامي من شعرائها : محمد الحبيب الزناد، وهو صاحب مجموعة" المجزوم بلم " (تونس ١٩٧٠) والشاعر محمد مصمولي صاحب مجموعة " رافض والعشق معي " (تونس ١٩٧٢) والشاعرة فضيلة الشابي صاحبة روائح الأرض والغضب (تونس ١٩٧٣) والشاعر صالح القرمادي صاحب مجموعة " اللحمة الحية " (تونس ١٩٧٠) ومحمود التونسي ، وسمير العيادي ...الخ.

وقد مارس أولئك الشعراء ما سموه غير

العمودي والحر، مبدين حذرا مما سمي في المشرق العربي بـ " قصيدة النثر " التي عابوا عليها إغراقها في النثرية والإبهام، والتي لم تستجب لشروط تونسة الأدب، ورفضت المركزية الغربية والمشرقية معا. والحق أن اختلاف المصطلح ربما لا يعني الاختلاف الكبير ما بين نماذج غير العمودي والحر، و نماذج قصيدة النثر في المشرق العربي. فالقواسم المشتركة بين القطبين كبيرة وواسعة. وربما يضيق المجال هنا لعقد المقارنات التي تثبت ذلك.

وها هو ذا الهمامي يلخص مظاهر العدول عن السائد التي جسدتها قصيدة غير العمودي والحر قائلا :

- عدول أول على مستوى بصرية القصيدة ....فقد أحكم روادها استغلال مساحة الصفحة وإدارة الكر والفر بين سوادها وبياضها، وهذا اللعب الشكلي لا يعده المريد لعبا مجانيا، فهو يزعزع العادات البصرية كما زعزع العادات السمعية عند المتلقي.
- عدول ثان على مستوى النظام الإيقاعي، حيث هجر أولئك الشعراء عروض الخليل بمختلف تطبيقاته (عمودي، موشح، حر ..).
- عدول ثالث على مستوى اللغة، حيث عن لرواد تلك المغامرة أن يفتحوا القصيدة على دارج الكلام، ويوشحوه بلسان العامة وقد كتب توفيق بكار مقدم مجموعة الحصار للهمامي يقول عن صاحبها : " لا يخشى اللفظة الشعبية والعبارة العامية ... ينزلها في الكلام الفصيح ".
- عدول رابع على مستوى الموضوع الذي أتوا منه بما أزعج الذائقة السائدة، لأنه حفل بالمغمور والمهمل والمنسي والهامشي والمحقور والمرذول ... الخ.

والمعروف أن شاعرنا قد أقر بتعثر القصيدة التجريبية التونسية وعجزها عن تحقيق ما كانت تصبو إليه، على الرغم من أنها فتحت الشعر على أكثر من أفق وأعادت لروح المغامرة مكانتها.
(انظر كتاب الهمامي حفيف الكتابة فحيح القراءة، تونس ٢٠٠٦ مقالة القصيدة التجريبية في تونس ــ أوهام التحديث، ص ص ٣٣ــ ٤٤).

ولكل تلك الأسباب، ما إن حلت ثمانينات القرن الماضي، بل العام ١٩٨١ تحديدا، حتى شهدنا تحولا هاما في تجربة الهمامي الشعرية، فقد انعقد في مدينة الحمامات في تونس ملتقى الشعر التونسي. وفي هذا الملتقى أمضى الطاهر الهمامي ومحمد معالي وسميرة الكسراوي بيان المنحى الواقعي في الشعر والأدب، مخالفين البيان العام. وأسفرت تلك الفترة عن ظهور جماعتين أخريين في تونس هما جماعة القيروان، وجماعة الريح الإبداعية. واجتمع للهمامي من مساجلته في ذاك الزمن، بينه وبين تينك الجماعتين وغيرهما، مادة كتابه " مع الواقعية في الأدب والفن ".

ورأى صديقنا الراحل أن المنحى الواقعي الذي تبناه بعد عشر سنوات من حركة غير العمودي والحر (الطليعة الأدبية) هو امتداد خصب لتلك الحركة، وهو ينبني على المقومات التالية :

- النضال على واجهة الفن إلى جانب قوى الحياة والتقدم في المجتمع، وذلك انطلاقا من أن الفن ملتزم بطبعه ومنحاز في الصراع الاجتماعي.
- اعتبار الجمالية في الشعر والفن عامة قيمة غير مطلقة، ومن ثمة ارتباطها الأشد بنوعية المضمون الذي يحمله القصيد أو الأثر الفني.
- اعتبار القناعات والأفكار التقدمية لا تخلق شاعرا أو فنانا حقيقيا، ولا تبرر الإسفاف والرداءة.
- أن تكون ممارسة الشاعر والفنان الواقعي في الحياة غير متضاربة مع مضمون فنه. (انظر: تجربتي مع الشعر، للهمامي، ص ٣٢).

ومثلت تلك المرحلة مجموعتا الهمامي الشعريتان " صائفة الجمر" (تونس ١٩٨٤) و " أرى النخل يمشي ". وكان مما قاله شاعرنا حول تجربته تلك : " وباعتناقنا الواقعية تركت غلواء التجريب وتعايشت عندي لغات شعرية مختلفة وأشكال تقصيد عدة، ووجدت قصيدة

الشطرين مكانا لها من جديد إلى جانب قصيدة التفعيلة ونص العمودي والحر والأزجال " (تجربتي الشعرية، ص ٥٩).

ومن قصائد الهمامي ذوات الشطرين، قصيدته الطويلة " قتلتموني "(تونس ٢٠٠١). بل إن شاعرنا قد لاذ بذلك النمط الشعري في مجموعته الأقدم المسماة " تأبط نارا " (تونس ١٩٩٣). وواضح أن عنوانها يدخل في علاقة حوارية في لقب الشاعر الصعلوك " تأبط شرا ". ويذكر الهمامي أنه نشر في الثمانينيات من القرن الماضي قصيدة حاور فيها أبا فراس الحمداني قال فيها :

أبنيتي لا تجزعي

كل الأنام إلى ذهـــاب

وطني غدا سجنا كبيـ

ـــرا، والعيون بكل باب

تتفتح الأزهار ثم

تعود تحيـــا في التراب

وواضح هنا أن الشاعر منحاز للحرية، يؤلمه أن يكون المخبرون وراء كل باب، ليغتالوا حرية الوطن وأمن المواطنين. ويندرج في هذا الإطار قصيدته في محنة الجزائر، وخطبها مع المتطرفين، يقول مخاطبا جارته العزيزة :

جزائر يا أخت روحي
أيعقل منك الأصابع تفقأ منك العيون ؟
أيعقل في زمن المعرفة
يعود إليك ظلام القرون؟ (تأبط نارا ص ٢٧) .

ولم تكن الجزائر وحدها تؤلم شاعرنا، بل كان حال الأمة كلها موضع ألم ورثاء واستنكار واستهجان من قبله، وخاصة ما تعانيه فلسطين والعراق، يقول الهمامي في قصيدته المعنونة بـــ " لحظة سقوط " وقد نظر إلى شعر المتنبي واستأنفه :

يا أمة شبعت من جبنها الأمم

يخيفها الحبر والقرطاس والقلم

واحرقلباه من قلبه عدم

يا أين هاماتـهم يا أين همتـهم

نرى فلسطين تنأى عن نواظرنا

وحولها ازدحم العقبان والرخم

نرى العراق نرى بغدادنا رحلت

وللعلوج بها مغنى ومغتنم

يا من يعز علينا أن نكالمهم

أقول همسا : سلاما أيها الكلم

نطقت متهم ... سكت متهم

ضحكت متهم .. بكيت متهم

أنا اليتيم المتيم الذي ذبحوا

الوالـه الوله الولهانة الوهم

ها قد رجعت وأقلامي قوائل لي

كسر يراعك ملعون هو القلم

وواضح هنا أن الهمامي يضمن بيته الأخير معنى البيتين التراثيين القائلين :

حتى رجعت وأقلامي قوائل لي

المجد للسيف ليس المجد للقلم

فاكتب بنا أبدا بعد الكتاب به

فإنما نحن للأسياف كالخدم

ونظم الهمامي غير قصيدة استأنف فيها شعر فحول الشعر القديم، كان منها قصيدة قافية عارض فيها أبا الطيب المتنبي، ففي الوقت الذي قال فيه أبو الطيب متغزلا :

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقي

وللحب ما لم يبق مني وما بقي

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه

ولكن من يبصر جفونك يعشـق

قال الهمامي متغزلا بحلب خاصة، والشام عامة :

لعينيك حج الشام حلي ورحلتي

وحر تباريحي وهذا الهوى النقي

لعينيك للسر المخبأ فيهما

أنا المغربي الجسم والروح مشرقي

وكان إلقاؤه لتلك القصيدة في أحد نشاطات مدينة حلب الثقافية. ولم يشارك صديقنا الهمامي في نشطات حلب فحسب، بل شارك في مهرجان للشعر في حمص. أما مشاركاته في مؤتمرات النقد الأدبي في الأردن الشقيق، فهي كثيرة جدا، كان منها ما هو في جامعة اليرموك، وما هو في جامعة فيلادلفيا. وعرفت أيضا أنه ساهم في ندوات ومؤتمرات في المغرب والجزائر وطبعا دون ريب في بلده الشقيق تونس .

ومن المعروف أن قصائد الطاهر الهمامي قد ترجمت إلى اللغة الاسبانية التي نقل إليها خمسون نصا للهمامي، كما أنجزت عن شعره والشعر التونسي رسائل وأطاريح جامعية، كما هي الحال في رسالة الاسبانية (خوزيفينا دي مولينس).

وحري بي أن أذكر أن صديقي الهمامي حدثني أنه ينوي نشر قصائده التي عارض فيها فحول الشعر العربي في مجموعة خاصة، بيد أن الموت القاسي لم يمهله لتحقيق هذه الغاية، وعسى أن يحققها ذووه أو محبوه.

أما فقيدنا الراحل، فقد كانت له، بوصفه باحثا، وقفات بحثية مع شاعر تونس الأكبر أبي القاسم الشابي، ونشر بحثا حوله بعنوان " كيف نعتبر الشابي مجددا " (تونس ١٩٧٦). ووقف أيضا عند ابن المقفع ودرسه تحت عنوان " رجل في رأسه عقل ". كما تلبث عند شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء أبي العلاء المعري، وعنون بحثه حوله بـــ " الأعمى الذي أبصر عقله " (تونس ١٩٩٢).

بيد أن كتابه الهام الأول كان مكرسا لدراسة حركة الطليعة الأدبية في تونس. وقد نشر في تونس في العام ١٩٩٤. وفيه رصد الهمامي نحو ستمئة نص من نصوص كتاب الطليعة الأدبية، ووقف عند الكثير منها فاحصا ومقوما ومستخلصا، ولكن وقفته هنا كانت تتسم بالموضوعية، التي تعد السمة الأهم من سمات البحث العلمي. وقد أثبت الهمامي في دراسته تلك كفاءته العلمية بجدارة. حتى إذا شاء أن ينتقل إلى كتاب العمر، وأعني به أطروحة دكتوراه الدولة، اختار أن يركب المركب الخشن، وكان موضوعه فيها: " الشعر على الشعر " وهو البحث الذي طبعته كلية الآداب في جامعة منوبة في العام ٢٠٠٣. و قمت بمراجعته ، ونشرت مقالتي حوله في مجلة الحياة الثقافية التونسية، في العام ٢٠٠٥ .

والمعروف أن المدونة الشعرية التي قام عليها " الشعر على الشعر " قد نظمها أكثر من ستين شاعرا. أما الشواهد المتصلة بصلب البحث، فقد بلغت الآلاف ... وحفلت تلك الدراسة بالكثير من الجداول الإحصائية التي لم تجعل الأحكام فيها تطلق جزافا. وكان مما قاله الباحث : " إن شعراء مدونته من امرئ القيس إلى ابن حمديس أثاروا في شعرهم النقدي مختلف مسائل الشعر التي تناولها النقاد

المختصون كالمفهوم والمعيار والصناعة والبنية والوظيفة والصنعة والطبع والصدق والكذب والإبداع والاتباع .. الخ.

ومن أهم كتب فقيد الأدب والعلم، كتابه الذي أصدره في جزأين وهو " حفيف الكتابة فحيح القراءة ". وفي جزئه الأول وقف الهمامي عند نصوص تونسية، فعرض لحصاد القرن العشرين من الأدب التونسي: شعرا وقصة ونقدا أدبيا وتاريخ أدب. وعاد إلى الطليعة الأدبية من جديد فاحصا ظاهرة التجريب في الشعر التونسي، وما يتصل بها من وزن ونقد وتباريح مصطلح. وأخيرا وقف عند نصوص تونسية بأعيانها ، كان منها أغاني الحياة للشابي، ونصّ للشاعر منور صمادح، ومجموعة اللّحمة الحية للقرمادي، وقصائد قصيرة لسعيد أبي بكر .

أما القسم الثاني من كتابه هذا، فقد كرسه لقضايا نظرية كان قد شارك ببعض منها فــــــي مؤتمرات النقد الأدبي في الأردن الشقيق، مثل : القارئ سلطة أم تسلط ؟، ونقد الشعر : البحث عن مصطلح، والخطاب النقدي المعاصر : تحولات فعلية أم قفزات شكلية؟..الخ .

أما القسم الثاني من الجزء الثاني، فقد وقف فيه الهمامي عند آثار ستة أدباء عرب كان منهم أحمد شوقي ومسرحيته " مجنون ليلى " وعمر أبو ريشة ووعي الرسالة الشعرية في عصر النهضة، و هاجس العدول وهاجس الاعتدال في مجموعة عبد القادر الحصني " ينام في الأيقونة " وكان صوت الحصني قد شد انتباه الهمامي وهو يستمع إليه في مهرجان حمص الشعري.كما وقف عند مجموعة شوقي بغدادي " شيء يخص الروح" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب. وعند كتاب صاحب هذه السطور الموسوم بـــ " آفاق ثقافية " (دمشق ٢٠٠٣) وأخيراً تريث عند بعض من سيرة الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي .

ولا شك أن هذا الجهد الأخير للهمامي يدل على نشاطاته الأدبية والنقدية خارج وطنه الصغير تونس، كما يدل على علاقاته الواسعة مع أدباء العروبة في غير قطر عربي.

والمعروف أن الهمامي الذي درس الأدب والنقد في جامعة منوبة في تونس لسنوات هو الذي أسس أيام الشعر في تلك الجامعة. وكان يستضيف فيها شاعرا عربيا في كل عام. ومن استضافهم الشاعر السوري شوقي بغدادي،والشاعر الفلسطيني محمود درويش، والشاعر العراقي عبد الرزاق عبد الواحد. وكان الهمامي عضوا في لجنة تحكيم مسابقة الجاحظية الشعرية. ودعا إلى توسيع مداها لتصبح جائزة عربية.

وصديقنا الراحل، بوصفه مثقفا تؤرقه الظواهر الاجتماعية الضاغطة، اختار أن يكرس جهدا خاصا للمؤسسة الزوجية في تونس الشقيقة، فأصدر، قبل وفاته بنحو شهرين فقط، كتابا سماه:

" بعل ولو بغل ". ولم يتسن لنا الاطلاع عليه، لأنه لم يصل إلى المكتبات السورية بعد .

وكل ما تقدم يثبت، دون ريب، أننا أمام أديب حاول في بداية عمره الإبداعي أن يتمرد على التقليد، وأن يفتح آفاقا جديدة للقصيدة العربية في تونس، مع مجموعة من صحبه آمنوا الإيمان ذاته، ثم ارتد إلى المنحى الواقعي في التعاطي مع الشعر والأدب، وأخيرا، بل أولا، مارس قرض شعر الشطرين، وخاصة في قصائده التي سماها" الاستثنائيات ". وفيها عارض مجموعة من شعراء التراث، بمضمون معاصر وشكل تراثي معروف.

وقد عرفت عن الهمامي ــ الأديب المتنور والمنحاز لكل الفقراء والشرفاء من أبناء هذه الأمةــ أنه ينتمي إلى أسرة فلاحية تؤثر الكرامة على الخبز ــ كما قال ذات يوم. إنه كاتب مرهف تؤرقه هموم قومه، فيكتب مقالاته وينشد قصائده لتونس وفلسطين والجزائر والعراق وغيرها، ويقيم في الوقت ذاته علاقات ود وإخاء مع أبناء العروبة في المغرب والمشرق تتسم بالدفء والنقاء، ويفوح من ثناياها أريج الإخلاص وعبير المحبة وعطر الوفاء. ولهذا كان الفراغ الذي خلفه صديقنا كبيرا جدا، والخسارة التي ألمت بالوسط الأدبي عميقة أيضا .

وأختم مقالتي هذه باقتباس مما كتبه الهمامي في رد على سؤال وجهه إليه السيد (

حسونة المصباحي) في العام ٢٠٠٤ يقول له فيه : كيف يعرف الهمامي نفسه؟ ويجيب الهمامي :

" طفل كبير يشرف على الكهولة عاش حروبا كثيرة، يحب الحياة ويكره المخبرين والوشاة والطغاة، يحلم بالطوفان الذي يطهر الأرض ويحل محل البلديات الغاطة في عميق السبات، سمعته يقول ذات يوم بعد رحيل أعزاء عليه : لو كان الموت عبدا لقتلته ".

وهاهنا أكرر ــ يا أخي الطاهر ــ وأنا أذرف عليك دمعة حرى : لو أني كنت في مدريد حيث كنت ترقد مريضا في أحد مشافيها، ولمحت شبح الموت يقترب منك، لقتلته، أو على الأقل أبعدته عنك بكل ما أوتيت من قوة، لتدوم لي صداقتك ذات المذاق اللذيذ والنكهة النادرة.

❑❑

(نصف غناء وحلوى) للشاعرة فاديا غيبور..
مواويل شرقية.. وشحها السواد..

يوسف مصطفى

الذهاب إلى مصياف.. إلى الديرة الشرقية كما يسميها /يوسف المحمود/ في روايته /مفترق المطر/.. معنى ذلك أنك في حضن من أحضان التاريخ، وفي إرث إمارة تاريخية، وأدبية وفلسفية كان اسمها إمارة /سنان راشد الدين/.. من تلك الربوع، واتكائها الفلسفي والتاريخي، وامتداداً إلى /سلمية/ وفضائها الإبداعي الكبير الذي ليس أوله: /سليمان عواد/، ولن يكون آخره /محمد الماغوط/ تتوالى إلى نجوم الشعر، والأدب، والتمرد المعرفي: حداءً، وغناءً، وصوراً، وإحساساً، وألماً، وأملاً.

الشاعرة /فاديا غيبور/ هي في طيور هذا الركب لكن بصوت نسائي له همومه، وإحساسه، وأنماط مقارباته الفنية،وأشكال رسم الداخل /الجواني/ وما يعانيه، وألوان الرفض، وما يختلط بينهما.. نقرأ في شعرها التاريخ العربي، والجغرافية العربية، والهم الفردي والجماعي، والقومي..

ترفعُ صوتها في قصيدة /نصفُ غناء.. وحلوى/ لتقول ص/٥/:

أنا لا أريدُ المزيدَ منَ النّار، والدَّم، والوردِ كيما أغني..
ولستُ أريدُ جِراحاً أغمّسُ فيها حنينَ الأصابع للحبر
كي أبتدأ صبوتي لاقترافِ النّشيدِ..
كفاني دمي منذُ نيّفٍ وخمسينَ حُزناً..
يغذُّ خطاهُ إلى ملتقى نكبةٍ.. نكسةٍ فانكسار
جديدٍ..

الشّاعرة هنا سئمت الحروب، والدماء.. وملت مشاهد أكاليل الورد توضع على الأضرحة. لقد غدا الورد، رمزاً للموت، وللفناء، وتحول من موقعه الرومانسي، المتفائل الفواح الربيعي إلى موقع الفناء، والعدم، وملازمة القبور، واليباس على حجارتها ثم التواري الأصفر في جوارها.

سئمت الجراح، والنزيف، والانكسار، والألم.. هي تريد لحبرها لقلمها أن يكتب نشيداً آخر، وغناءً آخر فيه فرح العيد، وحلوى العيد.. سئم الحبر، والقلم البكاء، والنحيب سئم السواد،

والنديب.. سنم أناشيد الوداع والرحيل، والموت منذ أكثر من خمسين سنةً على الأقل منذ نكبة /١٩٤٨/، ونزيفها من نكبة إلى نكبة، إلى انكسار جديد.. دمها هو الدم العربي بالدلالة الجمعية، وليس الفردية الشاعرية فقط.. لعل الخمسين سنة هي نكبة ١٩٤٨ والنكسة هي نكسة حزيران /١٩٦٧/.

في متابعتها الاستحضارية لزمن الانكسار تقول: ص/٥/:

كفاني هديلُ الحمام المُدمى..
يزورُ نوافذَ بغدادَ كلَّ احتضار..
وقد ضاعَ منها ومنهُ انتظارُ البريدُ..

الحمام رمز السلام، والبياض، والألفة والمحبة.. أما حمام بغداد اليوم فهو حمام الاحتضار، والدم، والقتل اليومي، يحط في أحيائها ليحمل رسائلها إلى المحبين، والعاشقين ولكن لا رسائل.. التعبير جاء بصيغة /لقد ضاع من بغداد زمان بريدها، وضاع من الحمام زمن بريده/.. لم تقل ضاع البريد.. بل ضاع /الزمان/ الذي كانت فيه بغداد ترسل بريد حضارتها إلى الكون.. واليوم لا حضارة ولا رسائل حضارية ترسلها للعالم.. بل موت بها، ودمار.

في إعلان مشهدها /التراجيدي/ في القسم الأول من قصيدة /نصف غناء وحلوى/ تقول: ص /٦/:

وها أنا أشهدُ.. أنَّ الزمانَ الذي يعترينا زمانٌ مدمّى
وأنَّ الأناشيدَ صارتْ بكاءً وحُمّى..
وأنَّ العصافيرَ فوقَ نزيفِ الغصون ترفرفُ كَلمى..
وأني أراوحُ منذ اقترفتُ عِناقَ التُّرابِ..
فما زلتُ أخلعُ همّاً قديماً.. وألبسُ همّاً..

الزمان هو زمانُ الدماء، والدمار.. وأناشيدنا ليست أناشيد الغبطة والحبور، بل هي مواويل البكاء والحزن وعصافيرنا تنزف فوق نزيف الأشجار وغصونها، الطيور كلمى، والغصون جريحة والمراوحة قائمة، منذ ولدنا على هذه الأرض، تصبحنا هومٌ، وتمسينا هموم.. نخلع سواداً، لنرتدي سواداً جديداً.

في لوحتها هذه، غدا الزمان دماء، والأناشيد بكاءً، والعصافير مدماة، والطبيعة نزيفاً، والحياة مراوحة، والهموم أردية في الصباح والمساء.

نمط التصوير الحزين حمل الإيقاعات التالية: الزمان المدمى، الأناشيد بكاء وحمى، العصافير كلمى، نزيف الغصون، المراوحة، وعناق التراب، /أخلع هما، أرتدي هما/..

فالأيام، والأناشيد، والعصافير، والغصون، والتراب، كلها في مشهد انكساري نازف مغلق. لا أمل ولا خروج إنه استحضار مغلق لدائرة الزمن العربي، فلا نوافذ في قوسها أو جدرانها.

في استحضار الشاعرة لزمن الانكسار العربي قدمت لوحات اقتربت فيها من الرمزي، والسوريالي وقدمت انزياحا رمزيا جميلاً، وهادئا، وقريباً.. /أغمس حنين الأصابع/.. فإذا كان الغمس يحصل في ملامسة السوائل، نقول /غمس زيته/.. أي لامسه، وأكله.. فالتغميس حصل للحبر.. للفظ/ التغميس قربه، ونكهة طعامه، ولتغميس الحبر قلمه، وإيداعه، وطعمه المعنوي، ودوي تأثيره في النفس، حملت العبارة /حميمية المائدة/ ودفء طعامها. لكنها طعم الحبر المختلف ومداد الكتابة الحزينة التي لا تنتهي: تقول ص/٥/:

كفاني تضرجُ وجه الحروفِ بأوجاع هذي
البلادِ الحزينةِ وهي ترتبُ شوقَ التُّرابِ إلى الغائبين..
وريداً يتوقُ إليهِ وريدُ..

الحروف مضرجة بالأوجاع.. الحروف ترتب شوق التراب.. لم تقل /ترتب شوقها/..

دخل عنصر /التراب/ وهو المشتاق.. للقاء الشهداء، والقادمين، والغائبين، والضائعين في منافي الوطن.. التراب هو الوريد هو النسغ الذي مدهم بالحياة.. يتوق وريد التراب ليتصل بوريدهم، ويرفدهم بأسباب الحياة من جديد، فالتراب رمز الخصب والعطاء، والنماء المادي، والروحي لأبنائه.. هو من أعطاهم دماء الوريد، وهي دماء العافية، والعودة إلى القلب، إلى الجذر إلى الأصل.. التراب هو القلب.. القادمون هم دماء الوريد يعيدهم إليه ليبعثهم من جديد في

جسد الوطن نباتاً وحياةً.

في صورة الحمام.. حضر الحمام، والاحتضار.. لكن ضاع زمن البريد، والرسائل، والإبداع. أضاعت المدينة زمنها، وضاع ناسها، وضل حماتها الطريق، فلا بريد، ولا طريق.. إنه زمن اليباس واليباب.

في نص /الشهيد/ ص /١٠/ تقول:

لم يكنْ يحملُ ورداً يومَ عادْ..
كانَ في كفيهِ نارٌ ودخانٌ ورمادٌ.. وأغانٍ شاحبة..
وعلى عشبِ ذراعيهِ تقاسيمُ حِدادْ..
لم يكنْ يحملُ ورداً..
فهو وردُ الأرض في هذا السَّوادْ..

في صورة عودة الشهيد هو لم يكن يحمل الورد.. كان يحمل نار المعركة، ودخانها، ورمادها.. وغناءها الشاحب، كان يحمل على ذراعيه أغاني، وموسيقى الحداد.. يحمل حكايا الوطن، وتاريخه.. كان الورد، وزهر الأوطان في ليالي السواد.

حمل هذا المقطع صوراً غنائية خاصة في صورة عودة الشهيد.. تجاوزت الشاعرة المألوف والمقال/ عاد مكفناً بالفجر.. بالضحى.. بالنجوم.. بالورد.. بأكاليل الغار وغير ذلك من المألوف/ لتقول: عاد حاملاً النار، والدخان، والرماد، هذه الثلاثية هي نواتج المعركة، وموادها.. عاد الشهيد يحمل مواده، وما تعامل معه.. يحمل نكهة المعركة التي خاضها، وعلى /شعب ذراعيه/ لم تقل على ذراعيه. أضافت /العشب/، والعشب مصدر خصب ونماء.. يدا الشهيد تنبتان الأخضر، واليانع، والسندس، وحياة الأرض وساكنيها.. هذا العشب يعزف موسيقا الحداد على رحيل الشهيد.. عشبه يبكيه، يغنيه.. وطنه المورق يعزف ألحان حبه، وتاريخ نضاله.. لم يحتج ورداً.. الشهيد هو الورد، والعطر، والعشب، والخضرة، والماء، والنضارة.. هو الوطن، ومكوناته..

في متابعة الشاعرة لبناء صورها /التراجيدية/ الحزينة وتواشيحها المغلقة تقول ص/١٠/:

حَدِّثوهُ عنْ عصافيرَ وأطفالٍ جياع..
عن قرى تخلعُ قمصانَ البراري..
ثم تذوي ألماً من ساكنيها..
حدِّثوهُ عنْ حدودٍ مُستعَارةْ..
عن جوازاتِ سفرْ..
حدثوهُ عنْ لصوصٍ ورعاةْ..
سرقوا ضوءَ القمرْ..
حملَ العائدُ عينيهِ بعيداً وبكى..
وبكى ثم بكى..
وتوارى ذاتَ يأسٍ..
بينَ أشجارِ المَطَرْ..

عاد الشهيد بعد غياب.. حدثوه عما حل بالبلاد والعباد.. العصافير جوعى.. والأطفال جياع.. القرى لم تعد بعذريتها وصفائها.. وفضاء براريها ونقائها. أصبحت علاقاتها مختلفة، وساكنوها لم تعد لهم طهارتهم، وبساطتهم وصفاؤهم. القرى تتألم من ساكنيها، وكيف خلعوا جلودهم، وغدوا أناساً آخرين أخذتهم المادة، والحياة، والجشع، وغيره.

حدثوه عن الحواجز بين الأقطار، والمدن، والقرى.. عن العزلة، والانكفاء عن اللصوص، والرعاة السارقين.. كانوا رعاة الأرض، فغدوا لصوصها.. كل شيء مباح.. استباحوا حتى ضوء القمر، احتكروا الضياء، حجبوا الضوء عن الناس.. خيرات الأوطان غدت للقلة وليست للجميع.

خاب أمل الشهيد.. ضاعت شهادته، سأل نفسه في سبيل من ضحى.. انزوى يذرف دمعه على المصير والمآل.. توارى بيأسه، وحزنه، ودمعه لكن بين /أشجار المطر/ لعل أشجار المطر في التحول الخصبي، العطائي، الفيضي للشهيد.. اندمج بأشجار الوطن، وقاماتها.. سال مع ينابيع الأرض يسقي ويخصب، وينبت الأرض من جديد.. علها تلد الجديد. هكذا اشتغلت الشاعرة /فاديا غيبور/ على فكرة الشهيد، واستحضارها.. كانت عودة الشهيد مختلفة.

لم يحمل الغار. حمل /الدخان والرماد والنار/.. حمل تقاسيم الحداد على عشب ذراعيه، كان ورد البلاد، وأقحوانها، وغارها..

سمع ما سمع عن زمن الانكسار الذي طال النفوس، والسلوك، والعقول، حتى القرى هجرت براريها، وبنت حواجزها الاجتماعية، لم تعد قرى الألفة والمحبة، والفطرة، غدا أهلها أبناء زمانهم الاستهلاكي الجديد، تبدل الزمان وأناسه.. انكفأ الشهيد، بكاء، وعاد ليندمج بأرضه وترابه، ومياهه.

كل المقاربات الصورية التي قدمتها الشاعرة، حملت حزناً، وسواداً، ويأساً، وانكساراً.. وزماناً رمادياً.. فلا الحمام في هديله الفطري، ولا هو رمز للسلام، وبريد الأمل.. ضاع زمن البريد الأناشيد بكاء.. وحمى الهموم أردية في الصباح والمساء.. كل أسى يبعث الآخر كما قال امرؤ القيس (والأسى يبعث الأسى).

الحروف مضرجة بالدم.. والغناء افتراق وقسر للنشيد.. الشهيد عاد ليجد كل شيء قد انقلب على أصله.. فالقرى هجرت براريها، وناسها لصوص سرقوا حتى ضوء القمر.

قدمت الشاعرة /فاديا غيبور/ في بعض قصائدها ديوانها /نصف غناء وحلوى/ مشاهد سوريالية حزينة سوداوية، غلب عليها اليأس، والانكسار، والحداد، والدماء، والموت على صدر القصائد.

قدمت لغة حملت إيقاع حزنها.. وسوريالية مناخها.. وفنية بناء تراكيبها: ترتيب شوق التراب.. فكرة ترتيب الشوق.. هندسة الشوق، احتفاء الشوق الترابي، وحنينه للغياب.

انتظار البريد.. وما يحمله من لهفة وأمل.. يصور أخبار الغياب.. لكن لا بريد، ولا أخبار.

العصافير فوق نزيف الغصون كلمى..

العصافير مدماة، وغصون تنزف دماً وحزناً. فراتاً قديماً.. القديم وصفاؤه، العراق عراق بابل، وعشتار، وحمورابي لا عراق الدماء والحروب.. نخيل قتيل.. السؤال والنفي: /في قولها أما من مجيب؟.. وما من مجيب../ إنه سؤال العارف بضياع السؤال.. إنها صيحات النداء العبثي، ولا مجيب.

يلمُّونَ صرخاتهم عندما يولَدُون..
فيحتضرونَ.. ولا يولدونَ..

الأطفال يصرخونَ.. يطلبون الحياة. صرخات الحياة.. لكن لا حياة.. بل احتضار الموات في البطون، وقبل الولادة.. إنه عقم الزمن العربي عن ولادة الطفل الجديد، والإنسان الجديد.

في تقديري قدمت الشاعرة /فادية غيبور/ نصاً تراجيدياً بأجمل صوره، وبنائه، ويأسه، وأنماط تشكيله الحزين.. حمل سواده، ورايته الرمادية لمشهد الزمن العربي.. لكن الخصوية في شهداء الأمة في /أشار المطر/ وفي ولادة الشهيد القادمة.. فهي الأمل بالفرح وبالقادم الجديد.

/فاديا غيبور/ في ديوانها (نصف غناء وحلوى):

قدمت داخلاً حزيناً، ولامست مواقع الجرح، والألم، والأشلاء، والحدود والصرخات.. قدمت أسئلة الحال والمآل.. وهي تأمل الجواب.

قانعة من الغناء بنصفه، ومن الحلوى بنصفها.. ومن الدهر ببعض لياليه البيض.

□□

في الذكرى الثلاثين لرحيله
عمر يحيى (١٩٠١ ـ ١٩٧٩)
شاعر الأمل الضائع

رضوان السح

بعد تعليم تقليديّ قاس في مبادئ النحو والفقه على يدي ابن عمته السيد نعمان الأسعد الكيلاني (١) قيّض لشاعرنا عمر يحيى أن يدخل عليه الشيخ أحمد الدرويش (٢) وهو في المسجد منهمك بحفظ ألفية ابن مالك، ويشير عليه أن يحفظ (ديوان الحماسة) بدلاً من متون النحو، وعندها يقول شاعرنا: "كأنني كنت نائماً فاستيقظت"، ويرجح أن يكون هذا الاستيقاظ ــ وهو بداية بالشعر إذا استثنينا قراءاته في السير الشعبية ــ في سن العاشرة.

وقبل سن الثالثة عشرة كان شاعرنا في المرحلة الإعدادية يقرزم الشعر مع زميله بدر الدين الحامد الشاعر المعروف.

ويذكر شاعرنا أن لوالده الشيخ يحيى الفرجي "بعض اللمحات الشعرية (٣)" وكانت له عمة تدعى حنيفة تقول الشعر، ويذكر أنها نالت جائزة في تلك الأيام لقيامها بتخميس بيتين من الشعر.

ومما له دلالته أن صنعة التخميس (٤) والتشطير (٥) قد وجدت في أعماله المنشورة، وهي دلالة التقليد والمحافظة على تقاليد التصنيع الشعري الذي ازدهر في عهد المماليك وما تلاه، وربما كان هذا مما يلهو به الشاعر لذاته، أو لمجالسه الخاصة وليس للنشر، فديوانه قد نشر بعد رحيله، فربما نشرت أوراق من مسوداته (٦)، ففي مقطوعة مؤلفة من بيتين عنوانها: (قالوا وقلت) لا أظنُّ أن الشاعر قد قصد إلا بيتاً واحداً منظوماً بطريقتين:

ولقد كَلِفْتُ به فلمّـ

ـا خانني أعرضْتُ عنه

قالوا: كَلِفتَ به فقلـ

ـتُ: وخانني فنبوتُ عنه
(٧)

وإلا فهي صنعة في غاية التكلف.

كما يقوم شاعرنا بنظم الحكاية (٨) والمعاني الشعرية المطروقة (٩)، ونظم الشعر المترجم (١٠).. وهذه الظواهر لا يخالف فيها عمر يحيى المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي ينتمي إليها. كما أنه لا يخالف تقاليد هذه المدرسة في شعر الإخوانيات ونظم المواقف الساخرة أو الهجاء (١١). وسخريته واضحة من الحداثة الشعرية العربية التي كان السياب من روادها.

سيَأبكم يا صاحبي آية

إرهاصة جاءتك من عبقر

فاهنأ به واستوح آياته

وخلّني ما شئتَ معْ عنترَ (١٢)

أما في المدح والرثاء، وهو مديح الميت، فله قصائد عديدة وإن قال:

ما كنت شاعر مدح عشت متخذاً

وسيلة لاصطياد المال أشعاري (١٣)

فإنما يبرئ نفسه من افتعال المديح ابتغاء أعطيات الممدوح أما المديح الذي يأتي صادقاً فلا يعيب الشاعر لأنه يكون تعبيراً عن شعوره، ولهذا يدافع شاعرنا عن المتنبي الذي يلام بصفته شاعراً مدّاحة:

لاموك أنك قد مدحت وما دَروا

أن الشعور يكون منه مديحُ

الشعر عاطفة فإن نزلت على

حكم الوفاء فحبذا هي روحُ(١٤)

* * *

وبالعاطفة والخيال يميز عمر يحيى بين الشعر والنظم فيقول:

والشعر إن لم يكن ذوبَ العواطف في

كأس الخيال فقول الناظم الورم(١٥)

وليست العاطفة إلا وجود الانفعال، والصدق في التعبير عنه ولذا يعرّف شاعرنا الشعرَ بقوله:

وما الشعر إلا أنّة تبعث الشجا

لها الصدق جسمٌ والتخيّل أجنحُ (١٦)

أما (الأنّة) أو (الشجا) وما يشاكلهما من مرادفات الحزن فهي مفردات (الخيبة) حجر الأساس في بنية شعر عمر يحيى، وهذا ما سنفرد له المساحة الأوسع بعد تقصي صورة الشعر أو مفهومه في قصائده. يتجلى المتنبي مثلا أعلى للشاعر في سماء عمر يحيى — وربما تلاه البحتري (١٧) — فذروة قيمة الحياة هي في أن يلاقي سيف الدولة الجموع وأن يمتدحه شاعر في مقام المتنبي:

وابن حمدان لا يني في نضال

مستمداً من الجَنان دروعا

واقفٌ والردى يغضُّ جفوناً

حذراً منه كالمُكنّ هجوعا

يهزم الجمع باسماً وهو يدري

ما يلاقيه من يعاف الخضوعا

متع العيش أن يلاقي جموعاً

في دفاع عن الحمى وجموعا

ويغنّيه شاعر المجد والفخـ

ـر نشيد الخلود عذباً سجوعا (١٨).

وغناء شاعر المجد لنشيد الخلود هو الأساس في خلود سيف الدولة، لا ملاقاته الجموع أو فتوحاته:

لولاك لم يخلدْ (عليٌّ) خلودَهُ

هذا ولو مهما استطار فتوحُ (١٩)

والشعر يمنح الحياة قيمتها:

لا طيب للعيش لولا

بيتٌ من الشعر يحيى(٢٠)

والشعر حيٌّ لا يناله الموت:

رأيت الموت يحطم كل كأسٍ

وكأس الشعر يُخطئها الذهابُ(٢١)

أما مصدر الشعر فمن عذاب العشق، والمرأة هي من ينفخ في الشعر روحه:

مرضي منها، ولولاها لما

كان عالي الشعر للعاشق يوحى

إنما المرأة في الشعر إذا

ذكرت أعطته إبداعاً وروحا(٢٢)

والشعر عند عمر يحيى هو راحة لمن ضيّع أحلامه، فيقول في قصيدة عنوانها (الشاعر) نشرت عام ١٩٢٤، أي في بداياته:

فلم يبقَ من تلك السعادة والمنى

سوى زفراتٍ عن أساة تترجمُ

يرى الشعر روحاً في الحياة وراحة

فيبدي به بعض الذي كان يكتمُ (٢٣)

ويقول:

كم هام بالشعر فتى يائس

فخفّف الشعر ضنى آهتهْ (٢٤)

فإذا ما وقع الشاعر في الأحزان فإن قيامه بنسج القصيدة وروايتها هما العلاج:

يطيف بي الحزن تارات فيكشفه

عني قصائد أسديها فأرويها (٢٥)

لكن هذا الشعر ليس قوة مطلقة كما يبدو، إذ لا يلبث شاعرنا أن يتشكك في مقدرة الشعر التعبيرية أمام جمال الطبيعة في قصيدة عنوانها (عاشق الورد):

صورٌ حار شاعرٌ برؤاها

هل تؤدّي بالشعر كل المعاني؟ (٢٦)

وإذا كنّا هنا أمام شكٍّ في قدرة الشعر على أداء المعاني، فإننا في قصيدة (ذكرى الهجرة) على يقين من ضعف الشعر على إيفاء مقام النبوة حقّه:

الشعر أضعف أن يوفي علاكَ بما

يأتي به والقوافي نطقها حَصَرْ

* * *

غُلب البيان عن الإفصاح قد عجزوا

فما غناء الذي يأتي به عُمَرُ (٢٧)

وكذلك مجد إبراهيم هنانو يعجز الشعر عن بلوغه:

مجد لإبراهيم تعجز ربة الشعراء والكتاب عن تبيانه (٢٨)

وإذا كان الشعر في ضعفٍ وقصور أمام جمال الطبيعة ومقام النبوة ومجد النضال، فهو كذلك أمام أسرار النفس:

والنفس أعظم أن يحيط بسرّها

فئة من الشعراء أو فئتان (٢٩)

ولا أظن أن ثلاث فئات تستطيع!

* * *

ونعود إلى تعريف الشعر كما ورد عند شاعرنا وهو تعريف مانع ــ كما يقول أهل المنطق ــ لأنه يمنع من دخول سواه تحت حدّه، فليس الشعر إلا أنّة تبعث الشجا، وأي كلام ليس أنة باعثة على الشجا ليس من الشعر، وهذا التعريف ليس أمراً عرضياً أو نزوة شعرية طارئة عن عمر يحيى بل هو بنية شعره أو شعوره كما يتجلى في نتاجه الشعري.

ليس من مفردة في جزأي ديوان عمر يحيى لها من كثافة الحضور ما لمفردة (الأماني)(٣٠)، فتكرار هذه اللفظة بيائها المخففة والمشددة يثير الدهشة، سيما وأن شاعرنا لغوي، ويمتلك قاموساً واسعاً من المفردات المهجورة يكاد يفوق المتداولة، وتأتي (الأماني) بصورة أقل في صيغة المفرد، أو صيغة الفعل، وتلي (الأماني) مفردة (المجد)(٣١).

وهذه المفردات وما يرادفها مثل (الأمل) و(الطموح) و(الأحلام) تعبير جلي عن قوة التشوُّف لغدٍ يتحقق فيغدو واقعاً وعلى قدر قوة هذا التشوف والأمل بتحققه يكون قدر الخيبة عند انكسار الحلم(٣٢).

ووفق هذا التحليل يكون عمر يحيى (شاعر الخيبة)، أو (شاعر الأمل الضائع) إذا ما شئنا التخفيف من حدة اللقب الأول.

إن الترجمة غير المكتملة التي خطها شاعرنا بقلمه ونشرت في الجزء الثاني من ديوانه لا تقدم على الصعيد الشخصي أو الخاص سبباً لمشاعر الخيبة التي أصبحت بمثل هذا الطغيان، ولكنها على الصعيد العام تقدم التفسير واضحاً، ثم إن عدم تقديمها للسبب على الصعيد الخاص أو الشخصي لا يعني انتفاء هذا السبب بل غيابه عن الدارس.

لقد استقبل السوريون الجيش العربي الذي حرّر البلاد من الاحتلال العثماني بقيادة الأمير فيصل عام ١٩١٨ بفرحة غامرة، فها هي دولة عربية مستقلة ستعيد أمجاد الماضي وتحقق الأماني:

مجد مروان أعادوه إلى

مجده الزاهي ويا نِعْمَ الأمَدْ

قامت الدار تحيّي مَلْكها

وتمنّي النفس بالعيش الرَغَدْ(٣٣)

ولكن يا للأماني الضائعة، فقد خرج الأتراك ليحلّ مكانهم الفرنسيون، وتضيع حرية الوطن ثانية. يقول عمر يحيى عن شعوره بفرحة الاستقلال بعد خروج العثمانيين:

(كانت تلك البرهة ألذّ برهةٍ مرّت بي، دولة عربية مستقلة، وشعور يخالطه الأمل بامتداد هذه الدولة وثباتها)(٣٣).

أما مرارة الخيبة فكتب معبراً عنها:

"ولكن تلك الومضة لم تلبث أن انطفأت

فكان الوقع في النفوس شديداً"(٣٤)

لقد كان لهذا المصاب "أشد الوقع في نفوسنا بعد حادثة ميلسون، تلك الواقعة التي تسجل بمداد الفخر...)(٣٥).

(وكانت هاتان الحادثتان مما صبغ شعر شعراء تلك الحقبة بالألم)(٣٦).

وهذا يعني أنه كان مدركاً ألمه، ومدركاً سبب ذلك الألم، أو أحد أسبابه، وربما كان السبب الأهم إن لم يكن الأوحد، وعلى أية حال هو الأسبق ــ في الشعر ــ إذ لا نستطيع تحري ملامح (الخيبة) قبل واقعة ميسلون، فأقدم تاريخ للقصائد تحمله قصيدة (في ذكرى استقلال سورية)، وهو عام (١٩٢٢). ويقول شاعرنا في هذه القصيدة:

وهب الدهر نفيساً فاستردْ

ربما جاد بخيلٌ فحسدْ

رشفة من أمل معسولة

خلّفتْ ذكرى حَريبٍ(٣٧) وسهدْ

وأمانٍ بعدما قلنا ربت

غالها من نكبات الدهر يدْ(٣٨)

وتتجلى هذه الخيبة بداية في شكلها الواعي أو الشعوري في ترجمة شاعرنا لقصيدة فرنسية بعنوان (الأمل الضائع)(٣٩) ، تتحدث عن مأساة هزار حالم يغتاله النسر، ويقول عمر يحيى عن ترجمتها بعد واقعة ميسلون: (... فإذا

ترجمت (الأمل الضائع) من الفرنسية وصغتُهُ قصيدة فلأنني وجدت فيه صدى شعوري..)(٤٠).

إن الأمل هو السرور بانتظار السرور الموعود، وعلى حدّ تعبير فيلسوف اللّذة أبيقور فإن النفس تلذُّ بذكرى اللّذة الماضية وبأمل اللّذة المستقبلة(٤١)، فضياع الأمل ليس ضياعاً للذة المستقبلة فحسب، بل للذة الحاضر أيضاً:

لذة العيش في الرجاء فمن لي

برجاء يعيد لي آرابي!(٤٢)

ولذلك فإن من يملك الرجاء ــ وهو لذة وسرور ــ معرّضٌ للوقوع في الخيبة ــ الألم والحزن ــ عند فقدان هذا الرجاء، ففقدان الرجاء ليس عودة للسواء أي من السرور إلى العادي، بل إلى الحزن، وهكذا تكون الأماني سروراً وتكون داءً:

والأمانيّ سرور نفس وحيناً

هي داء يجني على الرغّابِ

كان حلواً روض المنى فاستحال

الروض منه إلى القفار اليبابِ (٤٣)

وهكذا صارت الخيبة منظاراً للشاعر إلى كل شيء من حوله ولم يبقَ له من أمل:

يا دهر ما أبقيتَ لي أملاً

أأعيش بالذكرى وبالألم(٤٤)

وتتساقط الأماني:

تساقطت الأماني البيض صرعى

حوالينا وظلّلنا الهدونُ(٤٥)

... ...
....
... ...
....

إذا قلنا طويناها طوتنا

أمانٍ خلّبٌ بيضٌ وجونُ

وريقاتٌ يبعثرها زمانٌ

وأحلامٌ تهدهدها الظنونُ(٤٦)

والحبيب يسلو أو يخون:

ــ ظننتُ الحبَّ ينقذني ولكن

رأيتُ الحبّ يسلو أو يخونُ!(٤٧)

ــ وكم صاحبت إخواناً

ولكن جلُّهم خانوا(٧٨)

بلوت أحبتي فوجدت منهم

عقوقاً شيب بالودِّ المزيق(٥٩)

كأني قد صحبتهمُ لأوذى

وأظلمَ لا لأحمدَ من فريقي

بلوت الناس حتى شاب رأسي

ولاحت من مفارقه بروقي

فلم أظفر بقلبٍ غير خالٍ

من الأحقادِ أهلٍ للوثوق

سوى النزر القليل وذاك عندي

أعزُّ عليك من بيض الأنوق(٥٠)

وإذا كان الحبيب يسلو أو يخون، فإن هذا (النزر القليل) هو (الحبيب المفقود)(٥١)، وفكرة الحبيب المفقود تتجلى غالباً في مراثيه ولا سيما في مرثيته لابنه يحيى، فهي شاهد للأمل الضائع، وهي قصيدة مؤثرة، وأخص البيت الأخير منها:

إذا قالت رباب: أخي سيأتي

طويتُ يدي على كبدي غُلوًا(٥٢)

ورثاؤه للملك فيصل بن الشريف حسين هو رثاء للاستقلال المفقود أو الأمل الذاوي:

ألا هل درى الناعي المثوِّبُ إذ دعا

بنعيك يوم الخطب من كان قد نعى

نعى أملاً ما كاد يهتزُّ غصنهُ

ونسعى له حتى ذوى وتقطعا(٥٣)

إن شدة الخيبة، وللحالات النفسية شدةٌ وفتورٌ وإن كان يصعب فيها القياس، تتناسب طرداً مع تباعد طرفيها، وطرفاها هما توقع المفرح وصدمة النتيجة، فإذا أصبحت الخيبةُ منظاراً للشاعر راح يبحث عن جمالية المأساوي أو المعذب في الحالات الأشد توتراً:

هنا بيتٌ بمعيله، أو ربما مشهد عزاء، الطفل بين ذويه فرحٌ بالمتوافدين إليهم، لأنه لا يعرف معنى الموت، إن قدوم الزوار كما ألفه هو مناسبة سعيدة، وهذه المناسبة السعيدة هي موت أبيه، ولذا تراه يضحك ويقول (مات أبي!).

هكذا تكون الفجيعة في ذروتها، ولذا يلتقطها شاعرنا في قصيدته (الطفل المفجوع) حيث يرى خيبة ظنّ هذه البراءة في نظرتها للمناسبة فيبكي لها وهي تضحك، ولا يبكي لمن يبكون:

بكيتُ للطفل ولم يبكني

أخوه إذ ناح ولا أقربوه(٥٤)

إنها مكيدة الفجائع المتخفية بثوب الفرح، والمشهد الآن أمام منظار الخيبة هو موسم سرور على شاطئ البحر، وفجأة يأتي صوت استغاثة فيسارع ذو مروءة لإنقاذ الغريق، وبعد جهد يصل به إلى الشاطئ وسط الهتاف والتصفيق، ولكن الناس ينشغلون بإنعاش من كان سيغرق، ويغفلون عن المنقذ المجهد الذي ابتلعته الأمواج.

هذه الحادثة ينظمها عمر يحيى شعراً تحت عنوان (الغريق) ويجعل ذروة الفاجعة أو الخيبة فيها تصويرَ حزنِ الذي كان سيغرق حين علم بما آلت إليه عملية إنقاذه:

الحزن كل الحزن لما أفاق

يطلب من نجّاه، قالوا: (قضى)(٥٥)

والمشهد الثالث قصيدة مترجمة بعنوان (سراج يخبو) تصور عروساً موعودة بالزفاف في (ليلة عيد النصر)، وحين تقف السيارة في بابها ليترجل منها العريس، تكون أمام جثة حبيبها الذي قتل في المعركة(٥٦). إننا مع شاعر يتعقب الخيبة، أو تتعقبه، في كل شيء، حتى إذا ما أحب غدائر فتاة ورأى في هذه الغدائر الفاحمة (أمانيه) و(آماله) فجعته هذه الفتاة بقص شعرها(٦٧).

ولا يفوتُ شاعرَنا تصويرُ خيبة شهر العسل:

زواجٌ بالسعادة يا حبيبي

وقاك الله من عقبى الزواج

تقضّي شهرك المعسول شهراً

لذيذاً بالتعابث والتناجي

ويأتي بعدها يوم تنادي

لعلي ساكنٌ قنَّ الدجاج

وتتكرر الخيبات، أو تتكرر صورة الخيبة حتى تخلع عنها رداءها الحسي أو الخاص وتنتقل إلى التعميم أو ما يشبه القانون المجرد، فإذا كان الكثير من الأماني قد تلاشت كالسراب وهو في الثلاثين من عمره:

كم جنينٍ من الأماني غذاه

من خياليّ نور فعاد صبيّاً
نشأتُهُ مطامحي فتهادى
في رياض الآمال نضراً قويّا
أتلهّى بشعره وأمنّي النفـ
س أني أراه عذباً خفيّا
أفتح العين كي أراه فألقى
ما تراءى يضحى بعيداً خفيّا(٥٨)

فإن قصائد أخرى قد تكون تالية تؤكد ضياع جميع الأماني:

ـ كلما قلنا لقد نلنا جزيلاً
غرّبت آمالنا بعد الطلوع(٥٩)

ـ لم يحظ قلبي بالمنى زمناً
إلا وغرّبَ للمنى شبحُ(٦٠)

ـ ما خامرتنيَ يوماً فرحة فغدا
قلبي يرفرف إلا عادني جُهُدي(٦١)

ومن الطريف أنه إذا كان بالإمكان أن نتلمس نسمة أمل في قصيدة (بين الخيبة والأمل) وهي بيتان:

إذا نسمة الأحباب هاجت فحبذا
سهادي ونار الشوق بين أضالعي
فكم ضقتُ ذرعاً بالحياة ومذ هفا
فؤادي لهم أوفى، وعاودَ دافعي(٦٢)

جاءت التي تليها ـ وهي بيتان أيضاً ـ بعنوان (أحاول):

أحاول أن أرتضي حاضري
وأنسى زماني الذي قد مضى
فأرجعُ لا منيتي قد بلغتُ
ولا أنا راضٍ بحكم القضا(٦٣)

نعم.. إن هذه المحاولات تبوء بالفشل، ويمكن أن نذكر من أنواع هذه المحاولات التي تدور على شعور الخيبة والإحباط:

١ ـ **كتم الألم**، فالمصاب يتضاعف حين يصل إلى الشامتين:

أطوي على كبدي كفّي فإن لمحت
عيني عدوي كنت الهادئ الزاري(٦٤)

٢ ـ **التشفي بذكرى الحزن**، فإذا كان المرء يلذ بذكرى اللذة الماضية ـ على رأي أبيقور ـ فإنه، لا شك، يتشفى، أو يخفف من آلامه الحاضرة بذكرى الآلام الماضية، فهذه الذكرى تقوي من الجلد بتأكيدها أن من تجاوز تلك الآلام يمكن أن يتجاوز أمثالها:

أليس تقلب الأحوا
ل ذا فضل على روحي
يحوّل حزنيَ الماضي
إلى ذكرى بما يوحي
إلى ذكرى ألذّ بها
فتشفي يأس مجروح(٦٥)

٣ ـ **الصبر الجميل**:

من لي بصبر جميلٍ
يزيل بعض أسايا(٦٦)

٤ ـ **الإقبال على اللذة**، وهي نظرية الخيام

في مواجهة الموت.

يقول عمر يحيى محاكياً سميّه الخيام:

أنا إن أخلع عِذاري فالمنى

مقبلات بالأماني والظفرْ

فاغنم الصفو فقد يأتي غدٌ

وعلى أعطافه ما لا يُسَرّ(٦٧)

إلا أن عمرنا لن يخلع عذاره فهو لا يملك جرأة الخيام أو جنونه.

٥ ــ التناسي:

إذا ساءت حياتك فاعتبرها

خيالاً وافتكر بأخير أمرك(٦٨)

٦ ــ التشاغل:

وخفّف عنك بالسلوى ففيها

نجاتك من همومك بعد عسرك(٦٨)

٧ ــ التهوين بمصائب الآخرين:

تذكر أن في الدنيا شقاءً

وأنك في الشقاء أقلُّ غيرك(٦٨)

٨ ــ المزيد من الحزن (وداوها بالتي كانت هي الداء):

يا حمام الغصون غرِّد فإني

بسماع التغريد أزداد حُزنا(٦٩)

٩ ــ توقع الأسوأ:

ربَّ داءٍ لم يُبْدِهِ الدهر مستو

ر عضالٍ وآهةٍ من ضعيفِ

وأنين لمَّا يلذْ سوف يُنسي

ما تَقضَّى من الأنين العنيفِ(٧٠)

غير أن هذه المداورات لم تجد نفعا، بل عبرت عن خديعة مركبة، أو خيبةٍ مضاعفة، فقد أحس الشاعر عندما اقترب من الستين أن الكثير من مرارات الشباب لم تكن إلا سكرا، بل إنها أمانٍ يشتهي أن تعود:

كم خدعنا بسرابٍ للوجودْ

ونمنّاه وما شاب الفؤادْ

ثمَّ لما جلّل الشيبُ الخدودْ

شمتُهُ حلواً ومن لي أن يعاد!(٧١)

وهذا تعبير جليٌّ عن إحساس عميق بالكآبة، فهذه النفس قدرها الحزن، لأنها قلّما تستطيع رؤية المفرحات، أو، بتعبير أدق، قلما تستطيع إدراك امتلاكها للمفرحات، فما كان في اليد لم تُدرك قيمته إلا بعد فقدانه، وقصيدة (الكآبة)(٧٢) وصف نموذجي لأعراض الكآبة، على الرغم من أنها مكتوبة في سن الشباب(٧٣)، وإذا افترضنا أن شاعرنا قد قرأ أعراض الكآبة في أحد كتب علم النفس وهو الأستاذ الأكاديمي المطلع، فإن هذا لا يغيّر في الأمر كثيراً، فليس كل من اطلع على عرض نفسي نسبه لنفسه.

يقول في القصيدة:

ــ ويح الكآبة إنها

أعدى عدوٍّ للقلوبِ

تغشى سحابتُها فتحجبُ

جنة الأمل الخصيبِ(٧٤)

ـ ما قيمة الأزهار رمز الحـ

ـبِّ(٧٥) والفنن الرطيب

سيان عندي الشمس تبدو

في الصباح أو الغروب(٧٦)

قلبي يكاد من الأسى

يرتاح من أمل الوحيب(٧٧)

ويختم القصيدة ببيتٍ يحمل دلالاتٍ مضاعفة في التعبير عن الاكتئاب، فالكآبة سحابة سوداء يطغى الإحساس بها ليحجب كل إحساس وما من سبيل لدفعها إلا بالمشاعر القوية، فيلجأ شاعرنا إلى الشعر علّه يدفع ما به من حزن قاتل، ولكن ينتهي إلى أن تنتصر الكآبة فيقول:

ومن الممضِّ بأنني

أخفقتُ حتى في النحيب(٧٧)

* * *

بعد تلك الكآبة لم يبق أمام الشاعر إلا أن يدخل ظلمة اليأس ويمشي وحيداً باتجاه الموت لا يرجو شفقة من أحد، فالإخفاق لم يبق طاقة للجلد، وبعد تكرار الإخفاق أضحى الرجاء محالاً.

ـ ذوت هُمامة نفس كنت أحملها

على الخطوب وهاج الداء في كبدي

لا عَبرتي عَبرة الراجي، ولا طلبي

بباعثي بعد إخفاقي على الجلد.

ـ يمشي إلى الموت لا يرجو رضى أحد

وينطفي لا يرى الإجمال من أحد(٧٨)

وبالوصول إلى اليأس يسكن الاضطراب، فلم يبق من شغل بالغرس ورجاء النمو والازدهار. فزمن الغرس قد ولى، وهذا أوان التأمل في الذكريات وما آلت إليه غراس الأمس، وهكذا كان حال الشاعر قبل رحيله بقرابة العام في حفل تكريمه بمدينته حماة:

إن يعمَّ المشيب مني فروعي

فادِّكار الشباب هذا أوانهْ

نغرس الذكرياتِ في العمر كيما

يتملى بغرسه جَنّانهْ(٧٩)

لقد بلغ شاعرنا الحكمة، فليس إلا الغرسُ، وليس للغارس إلا التملي وإمتاع النظر قبل الرحيل.

الهوامش

١ ـ درس العلوم الشرعية على علماء حماة، وتولى قضاء سلمية، وتوفي سنة ١٩٤١.

عن حاشية ترجمة الشاعر بقلمه المنشورة في مقدمة الجزء الثاني من الديوان ص ٦، وهي ترجمة غير مكتملة ربما لم يتمها الشاعر، أو أتمها وفقدت أوراق منها.

٢ ـ (١٨٩٣ ـ ١٩٧٨) فقيه ولغوي من أعلام حماة. انظر ترجمته المطولة في هامش الترجمة المشار إليها في الإحالة السابقة ص ٧ ـ ٨.

٣ ـ توفي والده قبل والدته بشهرين، وهو طفل لا يذكر لهما صورة. انظر مقدمة الجزء الثاني من الديوان ص ٥ ـ ٦.

٤ ـ انظر: الديوان ج٢ ص ٨٧.

٥ ـ انظر: الديوان ج٢ ص ٨٦. وسوف تلاحظ أن البيت الذي قام بتشطيره هنا سيقوم بتسميطه في الصفحة التالية. وانظر ج١ ص ٢٥٥.

٦ ـ في الجزء الأول من الديوان مقطوعة من أربعة أبيات بعنوان (هنانو) مأخوذة عن صورة لإبراهيم هنانو.

٧ ـ الديوان ج ٢ ص ٦٦.

٨ ــ انظر على سبيل المثال: الديوان ج١ ص ٢٠٤ وج ١ ص ٢٣٣ وج ٢ ص ٩٧ وج ٢ ص ١٦٧.

٩ ــ انظر على سبيل المثال نظم فكرة الآس والورد:

خرجوا بالآس والآس إذا ... أمعنوا رمزٌ جميل للثباتْ

ربَّ وردٍ أذهبتْ نضرتَه ... وجمالَ اللون منه لحظات

ويختم بقوله:

بارك الرحمن بالآس ولا ... بارك الله بتلك الزهرات

الديوان ج٢ ص .٥٠

١٠ ــ انظر: الديوان ج ١ ص ٨٨ وج ١ ص .٧٣

١١ ــ انظر الديوان ج ١ ص ١٣١ وص ١٧٩ وص ٢٧٧ وص ٣٠١ وج ٢ ص .١٥٩

١٢ ــ الديوان: ج١ ص ١٢٢. وانظر: ج١ ص .٥٧

١٣ ــ الديوان ج ١ ص .١٢٤

١٤ ــ الديوان ج١ ص .٢٦١

١٥ ــ نفسه ص ١٩٧، ويذم المتشاعر بقوله:

ولقد كرهت الشعر من متشاعر ... يصمي فؤادي بالقوافي النّاسة

ناديت لما لم أطقْ تحماله ... أنقذ صريعك إن نارك حامية

الديوان ج٢ ص .١١٨

١٦ ــ الديوان ج١ ص ١٤٥. وانظر: ص ١٦٥ حيث الشعر صوت الألم. وانظر: الديوان ج٢ ص ٢١٤. حيث الشعر جنون وألم.

١٧ ــ انظر: الديوان ج١ ص ٥٦ وص ٢٦٧، وهنا يذكر المعري، ولكن بصفته عالماً.

١٨ ــ الديوان ج١ ص .٣٩

١٩ ــ نفسه ص .٢٦١

٢٠ ــ الديوان ج ١ ص .٩٣

٢١ ــ نفسه ص .٢٣٤

٢٢ ــ الديوان ج٢ ص .١٤٤

٢٣ ــ الديوان ج١ ص .٤١

٢٤ ــ نفسه ص .١٠٤

٢٥ ــ الديوان ج٢ ص .١٦٨

٢٦ ــ الديوان ج١ ص .٣٨

٢٧ ــ نفسه ص .٦٧

٢٨ ــ نفسه ص .١٤

٢٩ ــ الديوان ج ٢ ص .٢٠١

٣٠ ــ انظر بدايات الجزء الأول من الديوان على سبيل المثال: ص ٣ ص ١٧ ص ٤٤ ص ٤٦ ص ٦٠ ص ٦٣ ص ٦٤ ص ٧٠ ص ٧٣ ص ٥٨ ص ٩٢.

وانظر (المنى) على سبيل المثال أيضاً: ص ٤١ ص ٥٢ ص ٦٨ ص ٧٧ ص ٩٠ ص .٩٢

٣١ ــ انظر بدايات الجزء الأول من الديوان على سبيل المثال: ص١٤ ص١٥ ص٣٢ ص٩٦، ففي ص٩١ تكرر ثلاث مرات، وفي ص١٠٥ تكرر أربع مرات.

٣٢ ــ وهو ما يمكن التعبير عنه بالفجوة بين الطموح والإنجاز. انظر على سبيل المثال: سيكولوجية السعادة ص١٩٢ و.١٩٤

٣٣ ــ الديوان، ج٢ (المقدمة) ص.١٤

٣٤ ــ نفسه، ص.١٥

٣٥ ــ الديوان، ج٢ (المقدمة) ص.١٥

٣٦ ــ نفسه، ص.١٦

٣٧ ــ الحريب: المسلوب.

٣٨ ــ الديوان، ج١، ص.١٧

٣٩ ــ نفسه، ص.٨٨

٤٠ ــ الديوان ج٢، ص.١٦

٤١ ــ انظر: فصل (الأبيقورية) في تاريخ الفلسفة اليونانية ليوسف كرم. منشور في (تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة) ص١٩٨-.١٩٩

٤٢ ــ الديوان، ج١، ص.٢١٣

٤٣ ــ الديوان، ج٢، ص.١٥٣

٤٤ ــ الهدون: السكون.

٤٥ ــ الديوان، ج١، ص٦٣-٦٤، وانظر، ص.٩٢

٤٦ ــ نفسه، ص.٦١

٤٧ ــ نفسن، ص.٧٥
٤٨ ــ المذيق: الممزوج.
٤٩ ــ الديوان، ج١، ص١١٧. الأنوق: العقاب، وانظر: ص٢٢٢ والديوان ج٢، ص١٠٢ وص١٣٦ وص١٥٥ وص.١٦٦
٥٠ ــ انظر: الديوان، ج١، ص.٥٨
٥١ ــ نفسه، ص.١٨٠. وانظر مرثية ثانية لابنه: ص١٨١ ويخاطبه فيها بقوله: (أملي كنت).
٥٢ ــ الديوان، ج١، ص.١٨٧
٥٣ ــ الديوان، ج١، ص.١٩١
٥٤ ــ الديوان، ج٢، ص.٤٩
٥٥ ــ انظر: الديوان، ج٢، ص.٧٣
٥٦ ــ انظر: الديوان، ج١، ص٧٩-.٨٠
٥٧ ــ نفسه، ص.٣٠١
٥٨ ــ الديوان، ج٢، ص١٥٠-.١٥١
٥٩ ــ نفسه، ص١٩٢.
(٦٠) الديوان ج ٢ ص ٥٢.
(٦١) الديوان ج ١ ص ٢٦٤. وانظر: ص ٣١٠.
(٦٢) الديوان ج ٢ ص ١٢٤.
(٦٣) الديوان ج ٢ ص ١٢٥.
(٦٤) الديوان ج ١ ص ١٢٤. وانظر ص ٢٩ وص ١٨٣
(٦٥) نفسه ص ٤٩.
(٦٦) الديوان ج ٢ ص ٢٤٢.
(٦٧) الديوان ج ٢ ص ١٦٢. العذار: الحياء. وانظر: ص ١٣٥ و ص ٢٢٠.
(٦٨) الديوان ج ١ ص ٢٩٥.
(٦٩) الديوان ج ٢ ص ١٤١.
(٧٠) الديوان ج ١ ص ٧٤.
(٧١) نفسه ص ٢٨.
(٧٢) انظر ص ١٢٨ــ ١٢٩. وانظر على سبيل المثال: الصحة النفسية ص ٣١٤ ــ ٣١٥.
(٧٣) ذكر في نهاية القصيدة أنها نشرت في صحيفة (الحديث) عام ١٩٢٩، وهذا يعني أن عمر شاعرنا زمن نشرها كان (٢٨) عاماً.
(٧٤) الديوان ج ١ ص ١٢٨.
(٧٥) وردت في الديوان (السَّحب) ونرجح أن يكون الصواب ما أثبتناه.
(٧٦) نفسه ص ١٢٨ ــ ١٢٩.
(٧٧) نفسه ص ١٢٩.
(٧٨) الديوان ج ٢ ص ٢٢٢.
(٧٩) الديوان ج ١ ص ٥٣.

المصادر والمراجع

١ ــ ديوان عمر يحيى ج ١ ــ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ــ دمشق .١٩٨٠
٢ ــ ديوان عمر يحيى ج٢ ــ أشرف على طبعه بجزأيه د. عدنان درويش ــ وزارة الثقافة ــ دمشق .١٩٨٨
٣ ــ تاريخ الفلسفة اليونانية ــ يوسف كرم (فصل الأبيقورية) منشور في (تاريخ الفلسفة القديمة والوسيطة) ــ د. طيب تيزيني ــ د. غسان فينانس ــ المطبعة الجديدة ــ دمشق ١٩٨١ ــ ١٩٨٢.
٤ ــ الصحة النفسية ــ نعيم الرفاعي ــ منشورات جامعة دمشق ط ٩ ١٩٩٢ -.١٩٩٣
٥ ــ سيكولوجية السعادة ــ مايكل أرجايل ــ ترجمة: د. فيصل عبد القادر يونس ــ مراجعة: شوقي جلال ــ سلسلة (عالم المعرفة) ــ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ــ الكويت ١٩٩٣.

❑❑

الأديب نور الدين الهاشمي..

سلطة السيد الكبير وخضوع العبد الصغير

سامر أنور الشمالي

الأديب المعروف (نور الدين الهاشمي) يقدم في مجموعته المتميزة (يوم بكى الشيطان) محاور أربعة يستدعي كل محور منها زاوية بذاتها. بل يمكن القول إن المحور هو ذاته ولكن زوايا النظر تتعدد.

وسواء تعددت المحاور واستقل كل محور بزاوية، أم تعددت الزوايا حول المحور الواحد، يكون التقسيم المنهجي الذي عملنا به في هذه الدراسة النقدية على النحو التالي:

١) الكبير/ الصغير.
٢) السيد / العبد.
٣) السلطان/ الرعية.
٤) الرئيس/ المرؤوس.

وطلبا للوضوح سنكتفي بالقول إن القصص التي انتقيناها في المجموعة القصصية التي نتناولها بالنقد في دراستنا هذه تنطوي تحت محور رئيسي عالجناه بزوايا بذاتها فرضتها طبيعة المنهاج الذي اتبعناه.

***

المحور الواسع الطيف، الذي درسناه من زواياه، ينفتح على التاريخ البشري منذ العصور القديمة، حيث كان الإنسان يعتمد على القوة البدنية، فانقسم الأفراد إلى قوي وضعيف، وصولا إلى المجتمع الإقطاعي الذي يتوارث الامتيازات لمصادفة تاريخية غالباً، فقسم الأفراد إلى وارث وغير وارث، وصولا إلى مرحلة تأسيس الدولة وإشكاليات الحاكم والمحكوم، مروراً بالتفاوت الاجتماعي الطبقي، كما ينفتح على التاريخ الشخصي من ميلاد الطفل الصغير في أسرة ذات نظام ذكوري، ثم انتقال الفرد إلى المؤسسة التعليمية وخضوعه كتلميذ إلى شروطها، وصولاً إلى التفاعل مع مجتمع الحارة بعاداته وبطبقاته، ثم التراتبيات الوظيفية في العمل، انتهاء بإشكاليات وتناقضات التعامل مع المدينة كلها، ومن ثم العالم بأسره.

هذا المحور الشامل بزواياه التفصيلية، لا يكاد يخرج عنه أي جانب إنساني في الحياة الخاصة، أو البشري في الحياة عامةً. ولكن على الرغم من هذه الشمولية التي تصدى لها (الهاشمي) بجدارة في هذه المجموعة القصصية، حاولنا الإحاطة بها، وتبويبها في هذه الدراسة النقدية التي حاولت مواكبة الطرح الإبداعي، وموازاته نقدياً في الشرح والتحليل.

[الكبير والصغير]

في البدء يكون الإنسان طفلا صغيراً يستمع إلى توصيات الوالدين الكبيرين وتوجيهاتهما، ثم يكبر هذا الصغير ليصبح بدوره مرشداً لصغير آخر في حال تكوين أسرة. وما دام الصغير يجهل كل شيء، ولا يعرف شيئاً عن العالم حوله، يولي أمره للكبير، بل هو لا يستطيع حتى القيام بهذه المهمة، فالكبير يتولى شؤون الصغير دون أخذ موافقته.

هذه الجدلية (صغير/ كبير) تبدو طبيعية

ضمن نطاق الأسرة: الأب (الكبير) و(الابن) الصغير، ما دام الأب يحب ولده، ويعمل لمصلحته، بل ويفضله عليه نتيجة غريزة الأبوة أو الأمومة. ولكن الأمر يختلف إذا تتبعنا جدلية (الصغير/ الكبير) خارج نطاق منزل العائلة.

فبعد انتقال هذا التلميذ (الصغير) إلى المدرسة سيجد الأستاذ (الكبير) الذي يتولى أمره، وبذلك تتعزز سلطة الكبار على الصغار ضمن المفهوم التراتبي غير الخاضع لاحترام الكائن لذاته، كما في قصة (آخر الحزن) ففيها: (صاح المعلم وهو ينهال على جسد عبد الله الصغير بعصا حفر عليها: العصا من الجنة. ص ٨٦).

* * *

وبعد أن يخرج هذا الصغير من أطر الدوائر الصغيرة، ويلج في خضم الدائرة الكبيرة، يجد نفسه في حارته التي تخضع إلى الزعيم (الكبير) الذي يفرض سطوته على سكان حارته الصغار، والكبار أيضاً: (أجبروه في الصغر ــ كما يقول ــ على تقبيل يد زعيم حارته الجرباء فصار فمه جرحاً متقيحاً. ص ١٠٨). ولم يشف جرح (الصغير) الذي سببه (الكبير) في هذه القصة (دواء مر) على الرغم من استعمال الأدوية بأنواعها. ولكن أليس هذا (الصغير) مداناً ــ بطريقة ما ــ عندما يتناسى أن الدواء الشافي هو أن ينطق كلمة (لا) ولو مرة واحدة في اليوم؟.

ثم تنتهي هذه القصة ويظل الجرح غير مندمل لأن كلمة لا لم تخرج من فم بطل هذه القصة، ويبدو أن هذه الكلمة المرة على لسان بطل هذه القصة غير موجود في قاموس أبطال هذه المجموعة الصغار كافة.

[السيد والعبد]

نتابع العمل على دراسة المحور ذاته، ولكن من زاوية (السيد/ العبد) دون إغفال الزاوية السابقة، بل سنعمل على تقاطع الزاويتين، وإن كان لكل زاوية مسارها الخاص ضمن المحور الواحد.

* * *

نجد في قصة (حوارية العبد لسيده) أن الحوار بين (العبد/ الصغير) و(الكبير/ السيد) ليس حواراً طبيعياً، فلا تبادل للكلام فيه، بل هو حوار من نوع آخر تماماً، فهذا الحوار يعني أن ينطق بالأوامر (السيد/ الكبير) ويصغي وينفذ (العبد/ الصغير) بصمت مطبق ودون أن يجرؤ على التفوه بكلمة (لا) أو حتى طرح أي سؤال، أو مناقشة تلك الأوامر، وهذا (العبد/ الصغير) لا ينطق إلا إذا كان الكلام تأكيداً على سلبيته وسكونيته:

(ــ لا.. لا.. لقد أصبح سمعك ضعيفاً يا مطيع.

ــ نعم يا سيدي فقد فني في الإصغاء إلى أوامركم. ص ١٢).

ونلاحظ أن (السيد/ الكبير) يجد أن من حقه أن تكون سيطرته مطلقة، وأن له الصلاحيات كلها لإصدار الأوامر دون مراعاة أي قانون أو شريعة. كما نلاحظ أن (العبد/ الصغير) يجد أن من واجبه إطاعة هذه الأوامر وتنفيذها بحرص ودقة، دون التساؤل عن مشروعية هذه الأوامر، وذلك بعد أن فقد إحساسه بكينونته بعد أن اعتاد الخنوع، لهذا لم يعد يتذمر من عبوديته وصار يراها قدره الملزم، حتى أصبح لا يتخيل الحياة بدون تلك العبودية، ولا يجد لحياته هدفاً للحياة إذا لم يكن فوقه (سيد/ كبير) يأمر وينهي.

وفي هذه القصة استقدم (السيد) خادماً صغيراً، وعزل الخادم العجوز، فلم يعد الأخير يجد مبرراً لحياته، فمات حزناً لأنه لم يستطع أن يبقى الخادم المطيع حتى اللحظة الأخيرة في حياته: (في صباح اليوم التالي همس الخادم الصغير بأذن سيده يخبره بأنهم وجدوا مطيعاً جثة باردة. ص ١٤).

و(السيد/ الكبير) لا يتعاطف أو يشفق على (العبد/ الصغير) الذي أفنى عمره بخدمته، فعندما يرى السيد أن ملامح استياء تعلو وجه العبد بعد موته، يعتبر ذلك تمرداً غير معلن، ولا مبرر له أيضاً: (اللعنة على هؤلاء الفقراء ما أقل وفاءهم. ص ١٤).

ونلاحظ في الجملة الأخيرة التي نطق بها (السيد) الفرز الطبقي الذي يقسم المجتمع إلى: (أسياد/ كبار) = أثرياء. و(عبيد / صغار) = فقراء.

* * *

القصة التالية تؤكد هيمنة (السيد/ الكبير) وخضوع (العبد/ الصغير) ضمن المحور السابق ذاته، ومن الزاوية ذاتها، وإن كان بطريقة أخرى.

فمن عنوان القصة (تجار الدم) نجد تصريح الكاتب برؤيته لهذه العلاقة التي يحكمها في هذه القصة: (السيد) = التاجر. و(العبد) = السلعة.

القائد عبد الجبار ليس إلا السيد الذي يتحكم بمصير عسكره العبيد الذين يرفعون راية كتب عليها (الله أكبر. ص ٤٨). في مواجهة سيد آخر هو القائد عبد القهار وعسكره العبيد الذين يرفعون راية كتب عليها (نصر من الله وفتح قريب. ٨٤).

ويشتبك الجيشان، وتهرق دماء العسكر، ويكتفي القائد عبد الجبار بالقول (انتصرنا والحمد لله. ص ٨٥). ويقول القائد عبد القهار (الحمد لله بوركتم أيها المجاهدون. ٨٥).

فالتاجران إذن هما القائدان اللذان يتاجران بدماء جيوشهم التي تهرق لغاية واحدة وهي نيل رضاء القائد (السيد/ الكبير) وتعزيز مكانته، بغض النظر عن أية قضية أخرى، ولو كان ثمن ذلك دماء العسكر (العبيد/ الصغار).

[السلطان والرعية]

تناولنا محور التراتب الهرمي من زاوية: (السيد/ الكبير) ومن ثم زاوية (العبد/ الصغير). وسنتابع البحث في المحور ذاته، ولكن من زاوية أخرى، تنطوي تحت عنوان (السلطان/ الرعية) فهذا المحور يتسع للكثير، ولكن ضمن طبقتين غير متوازيتين أو متقابلتين، بل طبقتين متعاكستين: فوق، تحت. حيث يكون أسفل الطبقة الفوقية سماء للطبقة التحتية التي تلتقي بسمائها مع أسفل الطبقة الفوقية.

وبذلك نستنتج:

السلطان = (الكبير/ السيد).

والرعية = (الصغار/ العبيد).

* * *

(السلطان) مسمار التابوت في قصة (حصار) يغضب من الفقراء الذين مدوا أيديهم إلى مائدة إحسانه ولم يصبروا على جوعهم حتى يمد يده أولاً لهذا يأمر الجلاد بقطع أيديهم: (ومنذ أن قطع السلطان الأيدي الآثمة ما زال الفقراء ينتظرون أمر السلطان ليسمح لهم بالطعام والسلطان كما قالوا مشغول بأمور الدولة.. مشغول. ص ٣٠). ولأن السلطان تأخر أيضاً، ولم ينتظره شيخ الجامع لإقامة الصلاة، اتهمه بالزندقة، وأمر بقطع رأسه عقاباً له على تطاوله: (ومنذ أن قطع رأس الإمام الزنديق ما زال المصلون يجلسون في المساجد منتظرين قدوم السلطان. والسلطان كما قالوا مشغول. بأمور الدولة مشغول. ص ٣٠).

وبذلك يؤكد (السلطان) على أنه (السيد) الذي يعلو على (الرعية) التي ليست في المحصلة غير (عبيد). ولهذا لا يسمح السلطان للجياع أن يأكلوا دون إذنه، ولا للشيخ أن يؤمّ المصلين دون أمره. فالسلطان لا يسمح بالولاء الكامل إلا له، وإن كان الولاء لله. فالسلطان هو (السيد/ الكبير) المطلق الذي يجب أن يتبعه بصمت وخنوع (العبيد/ الصغار/ الرعية).

* * *

شخصية مسمار التابوت ترد في قصة ثانية بعنوان (قصر المرايا) دون أن تفقد هذه الشخصية سماتها (السلطان/ السيد/ الكبير). المهين على من هم دونه في المرتبة.

وفي هذه القصة يواصل مسمار التابوت إصدار عقوباته الظالمة، وهنا يقطع رأس الوزراء والقواد وكل المسؤولين في قصره،

عندما شم رائحة مؤامرة في مملكته. ثم قطع رأس أولاده وأقاربه، عندما رأى ابنه الأكبر ينظر إلى كرسي العرش. ثم قطع رأس الجواري، عندما رأى في حلمه جارية تنشد قصيدة غزل بسواه. وتتالت عمليات قطع الرؤوس حتى لم يبق سواه في مملكته.

المختلف في هذه القصة عن غيرها أن (السلطان) يصبح بلا (رعية) أي أن هذه القصة فيها شخصية (الكبير/ السيد) بلا (الصغار/ العبيد).

ومع ذلك يجب الانتباه إلى أن (السلطان) هو الذي من قام بالفعل في إلغاء (الرعية) التي لم ترفض هذا (السلطان) وتفر منه، بل ظلت خاضعة حتى آخر قطرة دم دون ثورة، أو حتى القيام بفعل الهروب، وهنا نلاحظ الخنوع الكامل لـ (الرعية) التي لا تبحث عن أي أفق للتحرر من عبوديتها، وهذا ليس في هذه القصة وحسب، بل ينسحب على قصص المجموعة كافة.

ويستمر مسمار التابوت في الفعل منفردا فقد: (نصب على جدران القصر وسقوفه وأرضه مئات المرايا فرأى آلاف الأصدقاء المخلصين يشاركونه ضحكه كلما ضحك وابتسامته إذا ابتسم وعبوسه إذا عبس. ص ١٠٦+ ١٠٧). فـ (السلطان) لا يستطيع أن يظل (سلطان) بلا (رعية) لهذا يستنسخ نفسه مكتفيا بذاته، فهو لا يثق بمن هم دونه، لهذا يختزل في نفسه (الرعية) ويكون (السلطان) و(الرعية) في الآن ذاته، وإن كان هذا الحل ينقص من فوقية (السلطان) ويرفع من دونية (الرعية) وهذه إشكالية أخرى تماما.

* * *

في قصة (سباق إلى الهاوية) لا نجد الملك بطاش الأعرج يدعو الفقراء إلى مائدته، ولا يذهب للصلاة في الجامع، فهو يقبع في قصره منذ ربع قرن وهو يصدر الأوامر بمفرده، ولكنه رغب لسبب ما أن يعين وزيرا ليساعده في إصدار الأوامر، فأجرى مسابقة شرطها الوحيد أن يكون الطامع بالوزارة من أكثر المخلصين والموالين له. وتقدم لتلك المسابقة المئات من (الرعية/ العبيد/ الصغار) الطامعين إلى نيل الحظوة لدى (السلطان/ السيد/ الكبير).

ويحار الملك بين ثلاثة من المتقدمين، فينظم مسابقة خاصة بهم. ويتبارى هؤلاء (الرعية) في التقرب من (السلطان).

المتسابق الأول يضع على عينيه عصابة سوداء ليقول لبطاش الأعرج أن نوره أعشى بصره بعدما اختلس النظر إليه، والثاني يمدحه بقصيدة تضعه فوق جميع البشر وتحوله إلى إله، أما المتسابق الثالث فيدخل إليه معتمدا على عكازه بعد أن قطع رجله اليسرى ليقول له: (بترت عضوا زائدا من جسدي لأقاربك في المثال.. إذ يستحيل يا مولاي أن تكون أنت على خطأ ونحن على صواب. ص ٥٦). وبالطبع يفوز المتسابق الثالث بمنصب الوزير لأنه أرضى غرور بطاش الأعرج الذي يرى نفسه الصورة المثلى التي على الجميع تقليدها والاقتداء بها.

ولكن هذا الغرور تفاقم لدى بطاش الأعرج، فقد وجد أن وزيرا واحدا لا يكفيه، فأعلن عن مسابقة جديدة: (في اليوم التالي شوهدت طوابير من الرجال العرجان يتزاحمون على أبواب القصر.. أما من آثر الاحتفاظ بقدمه وعقله فقد انزوى في الأكواخ والمغاور ورؤوس الجبال.. أو اختفى في آبار المخدرات والجنون. ص ٥٧). وبذلك أنتج هذه (السيد/ الكبير) شعبا من (العبيد/ الصغار) العاجزين عن السير السليم إلى الأمام.

ونلحظ في قصص المجموعة كلها أن (الرعية/ العبيد) تتحرك باتجاه واحد، وتدور حول مركز وحيد. وهو محاولة الاقتراب من (السلطان/ السيد) لنيل حظوته، مهما كان الثمن فادحا.

* * *

أما في قصة (عند منتصف الظلام) فتبرز أن السلطان هو الذي يدفع المال إلى الحارس كي يقوم بحراسته: (سيبقى مولاي ملك الملوك ما دام يدفع لي أجري بسخاء. ص ٤٨). وهذا يعني أنه إذا توقف هذا السلطان المالك عن الدفع إلى الحارس المملوك لن يخضع الحارس

لأوامر السلطان، وهذا يعني أيضاً أنه إذا دفع ملك آخر بسخاء أكبر إلى الحارس فسينقل ولاءه من (سيد) إلى (سيد) وسيظل هو (عبد) في كلا الحالين، ومجرد سلعة تباع وتشترى لصالح تجار الدم.

والمختلف في هذه القصة عن باقي القصص أن (الرعية/ العبيد) مأجورة، وليست خاضعة إلى (السلطان/ السيد) مجاناً. وهذا تطور نسبي ومحدود، وليس تقدماً وارتقاء.

[الرئيس والمرؤوس]

هذه الجدلية في العلاقات البشرية المتلازمة والمتناقضة التي رأيناها سابقاً في: (السلطان/ السيد/ الكبير) في مقابلة: (الرعية/ العبد/ الصغير) نراها في المحور ذاته ولكن من زاوية جديدة هي (الرئيس/ المرؤوس) حسب التراتب الوظيفي في العمل.

***

في قصة (دجاج الوزير) تتعرض شاحنة الوزير لحادث سير في منطقة نائية في فصل الشتاء، وهذا عرض حمولتها من الدجاج للخطر. فيأمر مدير المشروع (الرئيس/ الكبير) المهندس (المرؤوس/ الصغير) أن يتحمل مسؤولية الحفاظ على دجاج الوزير. ثم يأمر المهندس الذي هو (رئيس/كبير) بالمقارنة مع العمال الذين هم أدنى منه (المرؤوسين/ الصغار) بالذهاب إلى الشاحنة لإنقاذ دجاج الوزير.

وتتفاقم الحدة بين الطبقات الهرمية عندما تتحول مرتبة الحيوان الدنية أصلاً إلى مرتبة علية، بالنسبة إلى الطبقات السفلى، وهذا ما جعل العمال يرون أنفسهم دون مرتبة الحيوان: (تمنى كثير منا أن يغدو دجاجاً لدى سيادة الوزير. ٦٣).

وعندما يفقد الإنسان ــ نتيجة القهر والظلم ــ الرغبة في الدفاع عن إنسانيته يكون مجرد (عبد/ صغير) لهذا ليس غريباً أن يأمل هذا (المرؤوس) أن يتحول إلى حيوان كي يتخلص من عذابه. فليس لـ (الرعية) من أمنيات ترتقي بهم كي يتخلصوا من دونيتهم كي يصبحوا (أسياد) أنفسهم.

***

قصة (في انتظار الطبيب) تستعرض حالات إنسانية عدة، ومنها الموظف (المرؤوس/ الصغير) الذي طلب منه المدير (الرئيس/ الكبير) أن يكتب خطبة كي يسمعها للمسؤول الذي يفوقه مرتبة. ولكن هذا الموظف (الصغير/ الرعية) يرفض في البداية هذا الطلب. وهذا يبدو غريباً ضمن الهيكلية التراتبية في مجتمع الشخصيات في المجموعة عامة.

ولكن سرعان ما تعود هذه الشخصية النافرة إلى مضمار باقي الشخصيات عندما يأمر الرئيس بتنفيذ العقوبة: (داهمني زوار الفجر واستضافوني عندهم. ص ٣٦). وبذلك تم كسر كبرياء (المرؤوس/ العبد) وصار يكتب الخطب المطلوبة منه، مسهباً في مدح الرؤساء بإفراط مجاني.

ولكن هذا (المرؤوس/ الصغير) يشعر بتأنيب الضمير على خيانة المبادئ والقيم للطبقة التي ينتمي إليها، ويريد أن يكف عن تفخيم من هم فوقه (الرئيس/ السيد) ولكنه لم يعد بقادر على ذلك، وكأن قدر (المرؤوس/ العبد) ألا يرتقي في السلم الاجتماعي، وأن يظل في المرتبة السفلى إلى الأبد.

ومع ذلك تظل هذه القصة مختلفة عن القصص الأخرى، فهي تقدم تمرداً واعياً ينطلق من تحت إلى فوق، حيث يعلن (المرؤوس) تمرده، وإن كان هذا التمرد مؤقتاً، حيث تبقى العبودية قدراً لا مفر منه، و إدماناً لا شفاء منه، لدى (الصغير/ العبيد/ الرعية/ المرؤوس) بالمقارنة مع (الكبير/ السيد/ السلطان/ الرئيس).

***

قصة (اختفاء مدير هام) تتحدث أيضاً عن هرمية الترؤس الوظيفي التي تجعل كل موظف (سيد) لمن تحته و(عبد) لمن فوقه.

فها هو المستخدم المرؤوس يقوم: (بمسح الطاولة متوقفاً كعادته عند صورة المدير الأثيرة تحت البلور وهو يشد قامته مائلاً برأسه نحو

الوزير وكأنه يقول: انظروا جيداً أنا الشخص الثالث إلى يسار الوزير ولن يطول الأمر حتى أكون ملاصقاً له تماماً. ص ٨٨). وهذا المرؤوس يحاول تقليد (الكبير) ولعب دوره عندما يجد الفرصة المناسبة: (وغمز غمزة معناها أن من أراد التوقيع في الحال فعليه أن يزين معاملته ببعض المال. ص ٩١).

أما المختلف في هذه القضية عن سياق القصص السابقة اختفاء (السيد) الذي لا يتكرر في قصص أخرى. ولكن يجب التنويه بأن هذا الاختفاء لا يعني ظهور عالم بلا (كبير/ سيد/ سلطان/ رئيس) وتحرر (الصغير/ العبيد/ الرعية/ المرؤوس) فالغياب الدائم هو إرهاص في الآن ذاته لظهور بديل واستمرار بقاء السطوة الهرمية على حالها.

أما قصة (الضغط على وريد نازف) فتقدم التلفاز كدلالة في ترسيخ دور صورة (الكبير/ السيد/ السلطان/ الرئيس) وبذلك تجعل المشاهدين مجرد متلقين هامشيين لا حول لهم ولا قوة، فهم في المحصلة ليسوا إلا (صغار/ عبيد/ رعية/ مرؤوس).

والجديد في القصص أن بطلها يتمرد، دون أن يكون هذا التمرد حالة هياج مؤقتة ـ كما عهدنا في حالات التمرد السابقة ـ على الرغم من أنه ليس هجوماً مباشراً، بل موارباً، حيث يتم إسقاط كل القهر والغضب على التلفاز، لأن البطل يكتفي بتحطيم التلفاز.

والمختلف أيضاً في هذه القصة أن التمرد فيها ينتشر ليتحول إلى ظاهرة عامة، وليس ثورة عارمة، يؤمن بها (الصغار/ العبيد/ الرعية/ المرؤوسين) حيث يقبل جميع المشاهدين على تكسير التلفازات، معلنين تمرداً عاماً، وإن لم يكن مباشراً ـ فالمتمردون في القصص يفتقدون إلى الشجاعة الثورية ـ ومع ذلك تظل هذه القصة نافرة ضمن سياق القصص السابقة.

ثم سرعان ما يتم السيطرة على حالة التمرد هذه، كما عهدنا في القصص الأخرى، دون أمل في انتصار أي ثورة تلوح في الأفق القريب، إذ سرعان ما تخمد هذه التمردات المتواضعة في خاتمة القصة التي تؤكد الهرمية الراسخة، إذ سرعان ما يصدر قرار من (الرؤساء/ الكبار) بـ (معاقبة رماة التلفاز بوضعهم في غرف نصبت فيها أجهزة عالية لا تطولها أيديهم الآثمة.. ولا يعرض عليهم فيها سوى نشرات الأخبار المحلية وخطب الزعماء والملوك وأشعار الإشادة والمديح والحلقة الأضعف وستار أكاديمي. ص ١٠٢).

خاتمة:

في قصة (سلاسل) يستعرض (الهاشمي) باختزال وتكثيف شديدين خلاصة رؤيته للعالم الهرمي الذي تحدثنا عن محوره بزواياه الأربع:

(يهدّدني ربُّ العمل بالحسم والفصل والطرد.

يهددني مَنْ يدوس القانون بأصدقائه من رجال السلطة.

يهددني شيخي بنار جهنم.

يهددني ولدي بانتزاع مفتاح البيت). ص ١٠٤.

وبذلك تكتمل رؤيتنا للمحور الذي اخترناه في (عندما بكى الشيطان) عبر الزوايا الأربع التي رصدت وحللت العالم الهرمي (للهاشمي) منذ فجر التاريخ، حتى الآن، مع دلالات المستقبل القادم وإرهاصاته.

ولكن يجب التنويه هنا بأن (الهاشمي) عبر قصصه التي تناولناها بالنقد لا تدعو إلى ترسيخ هذا الهرم الظالم والدفاع عنه، بل هي تشرح بدقة هذا الهرم، في دعوة مستبطنة للعمل على نقضه ولو بالقصص.

□□

قراءة في مجموعة
حكــايــة المـهر (دحنون)

محمّـــد قرانيـا

"حكــايــة المـهر"دحنون" هي المجموعة القصصية الأولى التي أصدرها **"موفق نادر"** للأطفال، عام ١٩٩٩ بعد أربع مجموعاتٍ شعرية، نلمس فيها اتّجاهاً فنيّاً، يعمل على إيجاد طفلٍ مثقفٍ طليعيّ، وذلك برسم صورةٍ غير نمطيةٍ للطفولة.

صاغ الكاتب قصصه بأسلوبٍ واقعيّ، ونقل شخصياتها من الواقع المحسوس والملموس الذي ينمّ عن تجربةٍ ذاتيةٍ، يعيشها الطفل، ولكنْ ما يلفت النظر في المجموعة، تدخّلُ الكاتب في النصّ، كلونٍ من لقاء السارد والكاتب معاً، لأن كل نصّ يعكس بعباً من ملامح صاحبه بصورةٍ أو بأخرى. فالكاتب هو الذي تخيّل شخوصه، وجعلها تفكر بالنيابة عنه، وتحمل ملامحَه، وبعضَ أحاسيسه ومشاعره، وتعبّر عن أفكاره بصورةٍ غيرِ مباشرةٍ، فكانت أشبه بمرايا تعكس أجزاءً منه، وتعبّر عن فرحه وحزنه، ورغباته وأحلامه، مهما ادّعى الحياد.

في قصة **"شـــاعر مـن القريــــة"** حاول **"موفق نادر"** أن يبيّن للأطفال كيفية بناء القصة، ورفع معمارها حجراً إثر حجر، فتحكم بالبداية والنهاية، وتحادث مع الشخصيات من موقع المؤلف المعلم، ونصّ على أنه يمارس التأليف والكتابة، ويمسك بخيوط اللعبة، فحرّك الشخصيات والأحداث بما يتطلبه فنّ القصّ، ووفق رؤىً تعمل على تشكيل عالم طفليّ مثاليّ من الحبّ والفرح والإبداع.

إن تدخّل الكاتب يعبّر عن نزوع فنيّ يدفع القارئَ الصغير ليتخيّل نفسه موجوداً مع الكاتب، يشاركه الحضورَ، أو بمعنى آخر، يشارك الكاتبَ الكتابة والتأليف بصورةٍ عفويةٍ غير مباشرةٍ.. وفي ذلك مراعاةٌ لمعيارٍ مهمٍ من معايير أصول التدريس، وهو الرغبة في مشاركة الشخصية القصصية، أو الطفل القارئ، في صياغة القصة وحدثها، ومعرفةِ تقنيتها، انسجاماً مع المنهج التعليمي التربوي، الذي يرى أن يشارك الأطفال باقتراحاتٍ لنهاياتِ القصة، ويتعرّفوا إلى مبادئ التأليف، ويستنتجوا المغزى والهدف. لكن الكاتب لم يتمادَ في اللعبة، فاكتفى بملامستها لدغدغة مشاعر الصغير.

استخدم الكاتب طريقة السرد الذاتي التي يتحدّث فيها عن نفسه في قصتين، فجعل من نفسه شخصيةً راويةً وحكائيةً، شارك في الحدث، وقدّم بقية الشخصيات من وجهة نظره، أو من زاوية رؤيته، فأعطى نفسه وظيفةً انفعاليةً، بمعنى أنه وضع المشهد القصصي في إطارٍ معيّنٍ، يحدّد علاقةً ذاتيةً قيميةً به. ففي قصة" **شـــاعر مـن القريـــة"** يبتدئ بالقول الصريح: **"ليس سراً أنني منذ زمنٍ بعيدٍ أحاول أن أكتب قصة ذلك الطفل الذي لا يشبه كثيرين ممن نعرفهم من الأولاد.."** وقد تقمّص المؤلف في **"قصة...**

ليست للكبار" دورَ السارد، وهو طفلٌ في التاسعة، ولكن يقف خلفه راوٍ كبيرٌ، يكتب القصص، بجملٍ خبريةٍ تقريريةٍ هادئةٍ، وكأنه المعلم الذي يلقي درساً على التلاميذ: **"في الحقيقة، لا أريد أن يقرأ قصتي هذه أحدٌ من الكبار، فأنا أعرفهم جميعاً، إنهم غريبون جداً، فهم عبوسون لا يضحكون إلاّ عند الضرورة، ويكرهون أن يروا الأطفال يلعبون ويضحكون كما يحلو لهم.."**.

يبدو الأسلوب التعليميّ جلياً في قصة "شـــاعر مـــن القريـــة" حيث وضع الكاتب في خلده أنه يقوم بدور مؤلف القصة، مخالفاً دور الجدّ أو راوي الحكاية والسيرة، حيث يقول مخاطباً القرّاء الأطفال: **"ومع أنني أدرك شوقكم ولهفتكم لتعرفوا هذا الولد المختلف سريعاً، لكنني أخبركم أنني لن أصفه مثلما يفعل بعض رواة الحكايات.."**.

وبذلك يأخذ الكاتبُ، أو المؤلفُ الراوي، دورَ شخصيةٍ مكوّنةٍ للمشهد القصصيّ، ولكنها ليستَ الشخصيةَ الرئيسةَ التي يدور حولها الحدث، لأن المؤلف يبقى ممسكاً بخيوط القصة، يتحكم بتصرفاتِ شخصياتها، ويحدّد لها وظائفها. وهذا مغايرٌ لصورة الراوي أو السارد الذي اتبعه في **"حكاية المهر دحنون"** حيث قام الراوي الطفل بدور السارد والشاهد والمشارك في الحدث، وتحرّك داخل النصّ كشخصيةٍ حقيقيةٍ شاركتَ الشخصياتَ الأخرى في الحوار، والحدث والموقف.

تلوين السـرد

استعان الكاتب في سرده بوسائل تعبيريةٍ، راعى فيها ثقافة البيئة العربية، طعّم بها نصه القصصي، فالفلاح الذي يحرث الأرض، في القصة التي حملت عنوانَ المجموعة، يستعين على نسيان تعبه بـ(**الغناء**) تارةً، وبـ(**مخاطبة الحيوان**) الذي يعمل معه بـ(**ألفاظٍ إنسانيةٍ**) تخرج من القلب لتدخل القلب تارةً أخرى، واستعار من المتصوّفة واحدةً من مفرداتهم لتعميق معنى النصّ، فالطفل السارد، يصف أباه والطبيعة والحصانَ والأرض، بعين الراصد المتأثر بـ(**اتّحاد**) أبيه بالأرض والحصان بوصفه وسيلة إنتاج، أو (**الاتحاد بالطبيعة**) فيقول: **" ومن بعيدٍ كنتَ تسمع صوت أبي وهو يوجّه الحصان: "دحنون" ثلمك! أو عشتَ دحنون، الله يعينك" ثم تسمعه ينشد مقاطع من أهزوجته المحبوبة التي يغنيها بصوته القاسي دائماً كلما راح يحصد الغلال أو يحرث الأرض، أي حينما يشعر أنه يتحد بهذه الطبيعة الرائعة، طبيعة أرض الآباء والأجداد. وحينما كان يصلنا صوته وهو يردّد:**

"يا ديرتي ما لكَ علينا لومٌ.. لا تعتبي لومكَ على من خانْ"

نشعر أن الحقول تردّد صدى صوته الحزين دفعةً واحدة." ص ( )

وهنا يمكن أن نلاحظ أن اتحاد الفلاح الفلسطيني بأرضه يشفّ عن طبيعة المكان، من حيث بعده التاريخي والاجتماعي، كما يشفّ عن مدى ارتباط صاحبه المصيري به، بمعنى أن الاتحاد يطابق بين ملامح الأرض وملامح الشخصيةِ الفلاحيةِ، وينمّ عن مدى الانسجام بينهما، إذ عبّرتَ الشخصيةَ عن شدّة التصاقها بالأرض، كما أن للمكان في القصة الواقعيةِ سلطتَه، وهذا يؤكد أن الشخصيةِ نتاجُ مكانها، واختزالٌ لنمط الحياة الاجتماعيةِ على الأرض الفلسطينيةِ.

أهزوجة ما قبل النوم

إن تلوين الكاتب النصّ القصصيّ ببيتٍ من الشعر الشعبي الذي تتناقله العامّةَ في المناسباتَ الحرجةَ، هو تعبيرٌ عن ثقافةٍ شعبيةٍ راسخةٍ يفرّغ فيها الفلاحُ الفلسطيني شحنةَ الغضب، وهذا تقليدٌ لظاهرةٍ أسلوبيةٍ، عرفتها روائع الأدب العالمي، التي استخدمتَ هذه الحليةِ الأسلوبيةَ، فـ **"مكسيم غوركي"** استشهد بالشعر الشعبي الغنائي في الروايةِ كمعادلٍ لـ (**الحرية**) ووشّى به **"كانتزاكي"** روايةَ **"زوربا"** وعدّ الأغنيةِ الشعبيةِ في الروايةِ (**لغة إنسانية**) يفهمها جميع البشر على مختلف لغاتهم، بوصفها بؤرةً جماليةً مؤثرةً، ناهيك

عن الإيحاءاتِ الرمزيةِ التي تزخر بها، والتي تعدّ في القصة الطفليةِ تنويعاً أسلوبيّاً، وتلويناً ذوقيّاً، يرسّخ الموروث الشعبي الغنائي الذي شُحن بشجن الأجداد، ويحفظه من الضياع، كما يعبّر عن الوجع الفلسطيني. وامتداد الجذور والأصول إلى الفروع، التي تثمر بغراس الأجداد ثمراً يقطفه الأطفال شهياً هنيّاً..

بدت معادلة التلوين الأسلوبي متوازنةً في النصّ، فـ(**غناء الأب الفلاح**) لـ(**الديرة والوطن**) في (**حقله**) يقابله (**غناء الأم**) لـ(**ابنتها**) في (**السرير**) وفي ذلك التفاتة تربويةٌ، حيث يتشارك طرفا المعادلة الأسرية في بناء الحياة، فضلاً عن التفاتةٍ فنيةٍ أخرى، تتجسّد في (**الأب**) الذي يحرث الأرض، و(**يغنّي**)، و(**الأم**) التي تسهر على تربية أطفالها في البيت، و(**تشدو**) بجانب السرير، وفي ذلك توثيقٌ للموروث الشعبي في القصة الطفليةِ، وتوظيفه، لخدمة الموقف والحدث من جهةٍ، والتعبير عن دواخل شخصياتِ القصة وتفريغ شحناتها الانفعاليةَ والعاطفيةِ بالغناء من جهة ثانيةٍ، وليس مصادفةً أن يُضمّن الكاتب القصة شعراً شعبياً، أو أهزوجة نوم طفليةً، وإنما كتب ذلك، وهو الشاعر الذي يعي أهميةَ الإيقاع الموسيقي لدى جمهور الأطفال، الذين يميلون بفطرتهم إلى النغم والموسيقا، فزيّن قصصه بها، ولعل من أجملها، وأشدّها وقعاً على نفس الطفل ترنيمةَ الأم في "**قصة... ليست للكبار**" وهي تغنّي لابنتها كي تنام، من دون أن تذبح لها طير الحمام المسكين الذي ذبحه السجع في الترنيمة الشعبيةَ من دون ذنبٍ، فينقل الكاتبُ الطفلَ إلى جوّ آسر من الحنان والحبّ، حيث تترنّم الأمّ بأغنيتها وهي تهزّ سرير ابنتها الصغيرةَ، لتبعث في نفسها الطمأنينةَ والأنس، وليكون اللحن زادَها الروحيّ في النوم، كما يصف الطفلُ الساردُ المشهد:

"انحنت أمي فوق سرير أختي، وراحت تهدهدها وتغنّي بصوتٍ عذبٍ، طالما أحببتُه لما فيه من رقةٍ وحنانٍ، وبخاصةٍ هذه الأغنية:

عند الصبح....... العصفورةْ
هدّتْ عَ الشباكْ
لمّا الساعة المسحورة
غنّت تك تك تاك
هذي البنت الأمّورة
صحيتْ ع بكّير
قالت: يالله يا حلوه
لنرَفرفْ ونطيرْ...."

بقيتُ واقفاً ساكناً ريثما انتهت الأغنية، وأطبقت أختي جفنيها وهي تبتسم..".

إن معانيَ كلماتِ الهدهدة وصورَها، وانبثاقها من قلبِ أمٍّ، وترديدها على مسمع طفلتها، ذاتُ دلالاتٍ تربويةٍ، فضلاً عما تؤدّيه نغماتُ ترديدها وتنغيمها من حالاتٍ انفعاليةٍ عاطفيةٍ تؤدّي – في القصة – وظائفَ متعدّدةً، فهي:

١– لونٌ من المكوّنات السرديةِ المغايرةِ للسرد النثري، يُبعد عن النصّ رتابته.

٢– سردٌ ملحّنٌ يعمل على ربط الحدث بالشخصيةِ التي تعيش حالةً من التناغم التامّ مع مجموعة العناصر التي تنهض بالنصّ النثري.

٣- تعبيرٌ عن حالةٍ روحيةٍ ونفسيةٍ وعناقٍ حميمٍ بين الأم وابنتها في النوم واليقظة.

٤- لونٌ من المشاركة الوجدانيةِ يصوّر الحالةَ الذاتيةَ، ويضيء الملامح النفسيةِ للشخصيةَ، ويُثري الحدث ويطوّره وينمّيه، ويمنح الأسرةَ العربيةَ خصوصيتَها المميزةَ في التماسك الأبوي/ الأمومي.

٥- شحنٌ للنصّ بدلالاتٍ جديدةٍ تغني الفكرةَ المطروحةَ، وتسترجع الماضي العذبَ، وتحفظ الموروث، وتترك أثرَها النفسي الجميل.

إن الترنيمة التي توشّى بها النصُّ القصصيّ، على الرغم من خصوصيّتها الشعبية، نقلت القارئَ الصغيرَ إلى أجواءٍ خاصّةٍ، من شأنها أن تنمّيَ إحساسه بالمعنى الأمومي، وتجعل تفاعله مع القصة أشدّ حرارةً، وهذا التطعيم بالموروث الشعبي عزّز الفضاء الحكائيّ، وأكسبه حيويةً ضاربةً في امتدادها التراثي، عكسه الشعر العفوي، الذي كشف عن ثقافة الشخصيات الموغلة في ذهنية المجتمع. فضلاً عن أنه يزخر بصورٍ فنيةٍ، كالتي عهدناها في الشعر العربي، تنقل متلقّيها إلى تلك الفضاءات الطبيعية التي يتردّد شعر أهلها الشعبي في البيوت بعفويةٍ وبساطةٍ.

إن ترنيمة الأم تقليدٌ معروفٌ، وهي أقرب الكلام إلى النفس الإنسانية، ولاسيما الأطفال، وهي حين أخذت مكانتها في النصّ القصصي أضفت عليه شيئاً من التجديد، والهدفُ الرئيس من كل تجديدٍ وتطويرٍ في بنية الجنس الأدبي يتمثّل في تمكين هذا الجنس من تأدية وظائف جديدةٍ تتناسب مع وضعٍ جديدٍ يتعايش هذا الجنس معه، لأن **"وعي الأديب بالواقع الذي يعايشه، وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله يهب لفنه الجودة والخلود"**.

إن بدايات تجربة الشاعر القصصية، تلفت النظر بلغتها الوظيفية في اقترابها من الاستعارات المفردة بذاتها، انطلاقاً من نظرة الكاتب التربوية التي ترى ضرورة تلبية الكتاب الطفلي لرغبات الصغار، وإشباع ميولهم الثقافية، وقد زخرت القصص بالأحداث والقيم والمعلومات اللغوية والتثقيفية، التي ارتبطت بالشخصية الرئيسة في القصة، استجابةً لروح الطفولة بما تتطلبه من حبّ للمعرفة، ونزوع للدهشة.

وقد عمد الكاتب إلى التعبير عن مشاعر الطفل المبدع، فعمل على دغدغة مشاعره وإحساساته، ونقل إليه من عالم المدرسة والبيت والحقل والمعسكر ما يربطه بالحياة بصورةٍ أجمل، ولكن في نزعةٍ مثاليةٍ غالباً تسيطر على هذه الأمكنة، وما اشتغال الكاتب على الأدب والفنّ والثقافة في القصة إلا لأنها موطن الجمال، وعلاقةُ الذوق بالفن قائمةٌ على تنمية الإحساس بالجمال، وأن الأدب قادرٌ على تغذية مخيّلة الطفل بما يثير ذائقته، ويدخل المتعة إلى نفسه. وليست فكرة اختزال الثقافات والمفهومات والقيم والطموحات المستقبلية، وإيصالها للطفل سوى عملٍ تربويّ.

وأخيراً، يمكن القول، إن قصص مجموعة **"حكاية المهر دحنون"** حفلت برؤىً تثقيفيةٍ وتربويةٍ، حققت المنفعة المعرفية إلى جانب المتعة والتسلية. وانتمت لما يعرف بثقافة الإبداع كما انتمت إلى ثقافة الذاكرة. وهذا كله مما يندرج تحت لافتة التربية، التي تثقف الطفل، وتحثّه على المطالعة لملء فراغه، وتأخذ بيده في طريق تذوّق الجمال، ومن ثم، تفجّر بإبداعاته الطاقات الكامنة لديه، وتضعه وجهاً لوجهٍ أمام الفنّ الناهض، والخيال الثرّ، وصورة الطفل المثالي، الذي يعدّه للانطلاق في رحاب الحياة على أكمل وجه.

❑❑

العتبات النصية في شعر سعدي يوسف

قصيدة
(كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟)
أنموذجاً

د. حمد محمود محمد الدوخي

مدخل:

أخذ الجانب المرئي من النص الأدبي مكانته الموازنة للجانب الذهاني، ولم تعد تكتمل عدة دلالة النص إلا بالتعرف على هذا الجانب، فقد أصبح نمو النص يؤشر وفق متكآت تحددها القراءة البصرية، أي قراءة عتباتية تجزّء العمل إلى أماكن نصية تبدأ من المكان النصي الأصيل وهو (العنوان) وصولاً إلى آخر الأماكن النصية المتمثلة بـ (الملاحظات أو الهوامش). إذ تعدُّ عملية استقراء (العتبات النصية) مجسة استقرائية رئيسة في فتح مغاليق العمل الأدبي، بوصفها موجهات قرائية لا يمكن الحياد عنها في تحري تسمية العمل وتوصيف وجهه الدال.

ففي الشعر ـ وهو مجال بحثنا ـ أخذ السطر الشعري، الذي اعتلى منصة البيت الشعري التقليدي، والذي يعد الريشة الأساسية التي يرسم بها الشاعر نصه.. أخذ يشكل النص ويضع القارئ في متاهة(١) وسط ترسيم نصي يتطلب هندسة خاصة(٢) وفق (هيئة تصنعها القراءة)(٣) أي أن الشكل يحاول أن يقدم صورة كلية للنص على شكل عتبات بوساطة تنظيم السطر الشعري بعدّه الصانع الأساس للتعتيب في النص (٤).

ونحن هنا بصدد استقراء ذلك في نص لشاعر (مهم) في مدونة القصيدة العربية، وهو الشاعر (سعدي يوسف) الذي أثبت أهميته هذه من خلال تجربته التي تؤكد استنادها إلى (عقل شعري) لم يدع (الحلم الشعري) ينفرد ببناء القصيدة بتدفق (موهباتي) أو إلهامي، بل ظل هذا العقل مراقبا يسير إلى جانب هذا الحلم على طول خط هذه التجربة.. فإذا كان الرعيل الأول من جيل الرواد ـ متمثلا بالسياب ـ (منفعلا) بقصد الخروج من الحظر الشعري الذي فرضته قصيدة الشطرين، فإن الرعيل الثاني من الجيل ـ متمثلا بسعدي ـ كان (متعقلا) بقصد الانفلات من سطوة الاجتياح البلاغي التهويلي الذي وسم هوية القول الشعري العربي منذ البدايات، لكي يخرج بهذا القول إلى مناطق استدلال تفرك ملفوظاتها في (ما وراء الصورة الشعرية)(٥).. لذا نراه في وقت مبكر يستقطب مؤثرات حديثة تعين في نفخ هواء صالح في رئة القصيدة، فعلى سبيل المثال: استثمر تقانة (الكاميرا) أو البناء السينمائي للمشهد في قصيدته (أبراج في قلعة سكر/ برنامج تلفزيوني ـ شعري)(٦) التي كتبها عام ١٩٦٤. كذلك في قصيدته (صور من باب الشيخ)(٧) وهي ثلاث صور مبنية بتشكيل شعري صاعد حيث تتكئ الأولى على المشهدية الواقعية، بينما تسخر الثانية طاقة فن الرسم، في حين تتخذ الثالثة من الحركة اليومية دليلا شعريا لها.. أضف إلى ذلك قصيدته (العمل اليومي(٨)) ١٩٧٢. التي تشيد بنيتها على التغذية الدلالية التي تؤمنها فاعلية

الإيقاع سمعياً وبصرياً.. وكل ذلك مبرز على قيمة (العقل الشعري) وشواهد وعي (سعدي) الشعري وتمتد مع طول خط تجربته(٩)، ولكني أشير إلى ذلك هنا لكي أعطي إشارة إلى منزلة (سعدي) الشعرية بين المنزلتين: منزلة (الحلم الشعري) ومنزلة (العقل الشعري) ولكي أمهد لتقصي قصدية البناء العتباتي في نص له كتبه في ١٩/ ٦/ ١٩٦٧. وهو (كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة؟) حيث يقوم هذا النص بالكامل على تعتيب نصي يشرع بالبناء من العنوان، بوصفه أقنوم العتبات النصية، وإلى نهاية النص التي جاءت موقعة بالهوامش..

العتبة المقدسة ـ نصياً: العنوان.

العنوان: هو الموجز المكثف للحياة الشعرية التي يعيشها النص على الورقة، والعنوان ـ بوصفه (التسمية الأساس) ـ في جميع الحالات هو تعيين وتحديد وتمييز وميثاق وانتماء(١٠) فهو العتبة المقدسة نصياً ذلك لأنه يشكل (زاوية نظر تلخص المعطيات الموصوفة وتوجه وترسي قواعد للقراءة والتأويل وإنتاج المعاني)(١١).. ونلاحظ على هذا العنوان أنه قائم على بنية سؤالية تستدعي قراءة استبطانية تفرز المتشكل بين الـ (كيف) الذي يستوجب ـ بطبيعته ـ إجابة منطقية، وبين (الجديدة) التي تستلزم كشفاً مستنتجاً، فهو لم يقل (الأخرى) لتكون قصيدة مضافة إلى ما سبق.. بل قال ـ وبقصدية حادة ـ (الجديدة) لتأخذ هوية المغايرة والانحراف عن مسار المألوف، لذا انتظمت فيها عتبات النص إشارات ضوئية على طول الطريق القرائي لتوشيح مهمة مد الخط الاستراتيجي للدلالة إلى الكل الشعري، وسنبيّن المخطط البياني لهذه القصيدة في ضوء حركة تستدل بالخريطة التي تقرها طبيعة هذا الـ (كيف) التي بنتيجتها تتجلى (جدّة) هذه القصيدة، أي بيان فاعلية العتبة النصية بوصفها مكاناً كتابياً، في ضوء الاستدلال بقراءة فاحصة تعمل على ربط هذه الأمكنة الكتابية ببعضها للتعرف على الهيكل العام للقصيدة، إذ تتكون القصيدة من خمس عتبات، لكل منها متنها الشعري المستقل، وكلها تدور حول معالجة الـ (كيف) الكتابي للقصيدة..

العتبة الأولى:

يتشكل متن هذه العتبة من استهلال ومتن على شكل (ملحوظات) وتعليق.. حيث يتسلط على عتبة الاستهلال سارد خارجي يشرح حال بطل القصيدة (الأخضر بن يوسف) إذ يدعم هذا السارد حال البطل منذ البداية بسياق رمزي فاعل تتبدى فاعليته عن طريق المرجعية التكوينية التي يرتكز عليها هذا السياق، فالاستهلال يمثل عتبة مهمة، فهو (العتبة الفاصلة بين الكتابة واللاكتابة، بين النص واللانص، والجسر الفاصل بين الواقع والمتخيل)(١٢) وهو ـ أيضاً ـ عتبة مهمة ففيه (يجد القارئ مسحاً أولياً لكل عناصر البناء)(١٣).. وهنا نعرض الاستهلال ـ باعتباره عدسة ناشطة تتسلط على تخطيط ملامح الكيف الشعري أمام شاشة القراءة:

مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب. كان يقرأ حتى توجعه عيناه. يتمشى ظهراً في الحديقة.

وليلاً.. يتمشى على رمال وهران البحرية.

قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام

قال لها: لم يبق من الأصدقاء غيرك.

إنه ـ على أي حال ـ شخص غير متزن، وإن بدا شديد الهدوء. ولأنه غير متزن،

ولأنه مشتت الذهن، ولأنه لم ينم منذ ستة أيام... لم يستطع أن يكتب

قصيدة. إلا أنه دون هذه الملحوظات، خشية أن ينساها(١٤)

ليتضح مشهد السياق الرمزي، وهو الإشارة إلى (قصة الخلق) في ميثولوجيا الأديان والأساطير، وذلك من خلال قوله (مرت عليه سبعة أيام وهو لا يكتب..) وقوله (إنك لم تنم منذ ستة أيام..) فإذا كان المخلوق في هذا العمل هو (القصيدة) فإن الشاعر قد أحدث انقلاباً في بنية تضمين هذا الرمز (قصة الخلق) فهو على العكس لم (يعمل/ يكتب) لمدة ستة أيام، ولكنه في اليوم الأخير بدأ (العمل/ الكتابة) وهذا الفعل هو بؤرة ما قدمه الاستهلال الذي فصّل لنا حال بطل القصيدة (شخص غير متزن وإن بدا شديد

الهدوء.. الخ) والذي ــ أي الاستهلال ــ فتح الطريق للانتقال إلى المكان الشعري الآخر وهو الـ (ملحوظات) وذلك بتمهيده له: (إلا أنه دون هذه الملحوظات خشية أن ينساها) وبعد ذلك يبدأ متن عتبة الملحوظات (العشر) التي تواصلت مع السياق الرمزي من جهة، وذلك عبر صبغة القداسة التي يتوفر عليها عددها الموازي للوصايا العشر وبذات الدليل المثيولوجي، وعبر حثها التوصياتي.. ومن جهة أخرى صورت الكيف الكتابي للقصيدة وهي في مراحلها الأولى، أي تدوين الدفقات الأولى التي تسبق الكتابة على شكل ملحوظات كما يبين شكلها الكتابي، إذ أخذت عنواناً داخلياً خاصاً بها (ملحوظات) مؤكدة انفصالها عن سلطة السارد الخارجي لصالح (سارد/ شاعر) ولتأخذ شكلاً بصرياً وفره التنهيج العتباتي ليفعل ــ دلالياً ــ كونها ملحوظات:

ملحوظات

- لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت.
- فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب.
- لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت.
- لا تأكل لحم عدوك.
- لا تشرب ماء جبين.
- لا تنهش راحة من يطعمك الأزهار.
- للضيف الدار، ولكن ليس له أهل الدار.
- من يسأل يعطِ.. سوى الحب.
- في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود.
- يبتدئ الخائن بالمرأة.(١٥)

ويظهر انفصالها عن حكم السارد من خلال شكلها الكتابي ومن خلال بنية إيقاعها الخارجي فقد جاءت كلها موزونة لتثبت أنها علامات بداية شعرية.. وبعد ذلك تعود للسارد سلطته في توجيه البث في متن التعليق، إذ يستأنف توصيفه لحال البطل (الأخضر بن يوسف) إزاء الكتابة الشعرية: ـ

حسناً ها هو ذا الأخضر بن يوسف أمام مهمة أكثر تعقيداً مما كان يظن. صحيح أنه
حين يكتب القصيدة يفكر قليلاً بمصيرها...
إلا أن الكتابة تصبح يسيرة عندما
يستطيع التركيز على شيء، لحظة، رجفة، ورقة عشب...(١٦)

ثم يقدم السارد إشارة بها شيء من التقدم إلى الـ (كيف) الكتابي عند (الأخضر بن يوسف) في هذه القصيدة:

أما الآن فهو أمام وصايا عشر، لا يدري أيها يختار...

والأهم من هذا كله: كيف يبدأ؟(١٧)

وإشارة السارد للكيف تتمركز في قوله (لا يدري أيها يختار) و(كيف يبدأ؟) فمن حيث الاختيار فإن إشارة السارد تتمظهر في الاختيار العشوائي للوصايا من قبل الشاعر لكتابة القصيدة، إذ إنه يختار من هذه الوصايا العشر أربع وصايا كأرضية تقوم قصيدته عليها وبتسلسل غير منتظم.. فهو يختار الوصية الثالثة أولاً والوصية الأولى ثانياً والثانية ثالثاً والتاسعة رابعاً، وعدم الانتظام هو المظهر لقوله (لا يدري أيها يختار) أما من حيث الـ (كيف) فمن هذا الاختيار تتمظهر بداية (كيف) كتابي يعكس مدى حساسية الكتابة لدى (سعدي) بحيث ترتقي إلى محاولة تمثيل مستوى التعقيد في (قصة الخلق) على مستوى التصور الإنساني لها.. بعد ذلك تأخذ العتبات النصية (الثانية/ الثالثة/ الرابعة/ الخامسة) بنية تشكل موحدة، إذ تتشكل كل عتبة من عنوان داخلي يأخذ من (الملحوظة/ الوصية) هيئة له ليتم به تأشير بداية حدود العتبة ولإعطائها خريطة شعرية خاصة تسهل مهمة قراءتها ضمن هذه الحدود، وهذا مؤشر لفعل التأسيس العتباتي الذي قدمته العتبة الأولى التي ــ بدورها ــ شحنت فعلها في ضوء توجيه العتبة المتسلطة (العنوان الرئيس).. ومن مقطع شعري وعتبة تعليق.

العتبة الثانية:

تفتتح العتبة الثانية بالعنوان الداخلي الذي

ينفرط منه عقد المقطع الشعري:

لا تسكن في كلمات المنفى حين يضيق البيت
تتدافع الأمواج بين يديه....
يمسك، بغتة، حجراً، ويبروه محاره
ويظل ينصت:
هبة للريح ثابتة، تهب، تهب... ثابتة...
سيدخل في العناصر
كل ما في البحر يصبح موجة كبرى
وما في الأرض يصبح موجة كبرى
ويدخل في العناصر
قبضة مشدودة
حجراً
ووجهاً ناتئ القسمات...
ها هو في شوارعه الأليفة، ماثل
خطواته عجلى
وفي يده محارة.(١٨)

تترسم الخريطة الشعرية هنا من العنوان الداخلي، ومن خلال انعكاس ألوانه على مرايا المقطع يُدفع بمسطرة الترسيم الشعري أكثر لتوضيح حدود الخريطة، إذ ينطوي العنوان على تحفيز تحرك المخاطب ومطالبته بالخروج من مكان قسريّ بفرضه آخر نكره (العقل الشعري) ليعطي العمل سمة ارتباط وتواصل مع السياق الرمزي الذي أشرنا إليه في استهلال العتبة الأولى، ويتخذ هذا التحفيز من التركيب (لا تسكن) قاعدة له، وفاعلية هذه القاعدة جلية بـــ (لا) الناهية الجازمة لفعل السكون. أي الفاتحة لفعل الحركة، ثم تستأنف ألوان هذا العنوان برسم لوحة المقطع، إذ نلاحظ أن المقطع يتحرك عبر ثلاثة خطوط ليشكل سهماً يرشد إلى الخروج ــ باعتباره الحاصل المراد من الحركة ــ حيث يتأشر الخط الأول بالأسطر الشعرية الخمس الأولى، وهو خط حركة تمهيد للدخول (سيدخل..) وهذا الدخول إعادة لتشكيل الذات شعرياً بلغة تنويهية اتسمت بغيبوبة تتلاءم مع أجواء المرجع الذي يستند إليه السياق الرمزي. وفي الخط الثاني الذي يتأشر بالأسطر الشعرية الثلاثة الثانية (السادس/ السابع/ الثامن) يتم الدخول (ويدخل..) وفق ترتيب تحركيّ يحتفي بالانتباه والتحديد، لتأخذ ــ في الخط الأخير ــ الذات هيئتها (وجهاً ناتئ القسمات) وحركتها النازعة نحو الخروج (في شوارعه الأليفة ماثل خطواته عجلى) الذي يظهر في السطر الأخير (وفي يده محارة) الدال على أن هذا الخروج هو خروج من المطلق /المقيد الــ (بحر) إلى المطلق/ المطلق.. وهنا نلاحظ فاعلية العنوان الداخلي على عموم المقطع حيث صبغ كله بالتحرك والخروج، إذ تظهر الحركة في خلوّ المقطع بكامله من أفعال الماضي وأفعال الأمر، وفي التجنيد الواضح للفعل المضارع.. فعل الحركة.. فقد بلغ تعداده أحد عشر فعلاً في هذا المقطع القصير، وبعد ذلك يعود لسان القول إلى سلطة السارد في متن التعليق ولكنه يكون وقفاً لمناقشة (الأخضر بن يوسف) حول تكيفه الابتدائي مع (كيف) كتابته للقصيدة.

أهي أنفاسك أكثر هدوءاً؟ ربما شعرت بأنك ما تزال قادراً على الكتابة. كثيراً ما أحسست، حتى منذ عشرين عاماً، بحالة الخطر، وأنت تبتدئ القصيدة.(١٩)

في نهاية هذا التعليق تتوضح إشارة تفيد في عملية توصيف الــ (كيف) الشعري وهي أن ابن يوسف ما يزال ينتمي إلى (الفئة الضالة) أي أن لهذه الإشارة رؤية نقدية، فهي تعني التعليق النقدي على غيبوبة المقطع الموغلة برمزيتها، فضلاً عن التهيئة التي تقدمها تحضيراً للاستمرار مع المقطع اللاحق وكل ذلك ظاهر في قوله:

لكنك حين تتم المقطع الأول تجد في نفسك قوة لا تعلم مصدرها... مثل نبع خفي

التدفق. الهدير المكتوم وحده.

أنت، إذن، تعتقد، أيها الأخضر بن يوسف، بأنك مازلت تنتسب إلى الفئة

الضالة؟(٢٠)

العتبة الثالثة:

لا تقلب سترتك الأولى حتى لو بليت
في الدكان

ألبسة مستعملة...
وفتاة تدخل في الدكان
ناحلة كانت
عيناها تتسعان
كما تتوسع التنورة في الريح
وتتسعان
كي تريا سترة عاشقها المقلوبة
سترته الحمراء ـ السوداء
وأزرار الصدر المثقوبة
لقد استخدم وزناً جديداً، أو اللاوزن. الأمر لا يهم كثيراً. عندما يبتعد الأخضر بن
يوسف عن الأرض يفقد قواه. هكذا يظل جناحه مشدوداً بخيط سائب...
خيط يمسح وجه الأرض.(٢١)

هكذا بُنيت هذه العتبة بالأعراف نفسها التي بنيت بها العتبة الثانية.. وهذا مؤشرٌ آخر على قيمة اعتماد العتبات النصية ضابطاً لإيقاع دلالة النص.. حيث نلاحظ أن المقطع الشعري يستل تكوينه من تركيبة عنوانه الداخلي دلالياً وإيقاعياً، إذ كان المقطع الأول من البحر الكامل وعنوانه من الخبب بينما هذا المقطع هو وعنوانه من الخبب، إلا أن هذا المقطع يتميز بوضوح لغته ـ أعني وضوح العمق وليس السطح ـ فضلاً عن أنه يأخذ توجهاً يميزه أكثر وهو التوجه نحو التنضيد التقفوي، إذ نرى نوعين من التقفية في هذا المقطع:

- **الأولى:** تقفية خارجية تتألف من (الدكان (المكررة) / تتسعان/ المقلوبة (المدورة) / المثقوبة).
- **الثانية:** تقفية داخلية تتألف من (الحمراء ـ السوداء).

كذلك نرى حرفية واعية في توظيف آلية التدوير فقد وظفها في تدوير السطر الخامس مع السادس لكي يأخذ السطر الخامس قوة إيقاعية من خلال إعطاء نهايته (تتسعان) مشاركة تقفوية مرةً ومن خلال التدوير نفسه مرةً أخرى باعتبار التدوير مشغلاً إيقاعياً في النص الشعري. ووظفها بالآلية نفسها في تدوير السطر الثامن مع التاسع والتاسع مع العاشر ليؤمن التشاطر التقفوي بين (المقلوبة والمثقوبة) وليؤمن إمكانية الاستقلال التقفوي لـ (الحمراء ـ السوداء). ولعل هذا التفنن الإيقاعي هو الذي أراده التعليق بقوله (لقد استخدم وزناً جديداً أو اللاوزن) هذا بالإضافة إلى التفنن ببناء القصيدة ككل.. كذلك يتواصل هذا التعليق مع ما سبق في رسم صورة (الأخضر بن يوسف) الذي بدأ (غير متزن) ثم صار في (الفئة الضالة) وها هو هنا مشدود (بخيط سائب..) وهذا التواصل بالإضافة إلى عادات بناء العتبات، يحتم ربط هذه الأمكنة ـ العتبات ببعضها لتكوين الهيكل العام للقصيدة.

العتبة الرابعة:

فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
لا غالب في آخرة الليل ولا مغلوب
الكل يغالب عثرته
والكل يعاتب سكرته
والكل يسير إلى مسلخه، أحمق كاليعسوب
فلتبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب
فلعل النجم الضائع
تلقاه
ولعلك إذ تلقاه
تطلقه في آخرة الليل
أخيراً، تذكر المتنبي... وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمه. في الدنيا صاغة، وفيها
قانون. البساط الجزائري يتوازى فيه الأسود والأحمر، وما بينهما رماد.
والأصفر... لماذا؟ الأصفر...
آرثر رامبو وترستان تزارا؟ ما
أقرب الأصفر إلى الأخضر. البحر وحده. كان كامو يحب اصفرار القمح في الحقول
القبائلية المطلة على البحر في ((تيبازا))...
تيبازا، آه... تيبازا...(٢٢)

تتأكد فاعلية العتبات إذ لا تختلف هذه العتبة عن السابقة ــ من حيث التكوين الشكلي ــ إلا أنها شُفعت بتعليق يبدو للقراءة الأولى غير ذي صلة بالمقطع باستثناء ما قدمه من كشف عن وجود لهجة تناصية للعنوان الداخلي مع قول المتنبي:

بَليت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف شحيح ضاع في الترب خاتمهْ

ولكن القراءة الفاحصة تثبت أنه بثٌّ من داخل النص أمام شاشة القراءة للتداعيات التي تصاحب حالة الكتابة الشعرية، وذلك بارز حتى في شكل التعليق الكتابي الذي أراد أن يصور شكل المسوّدة للقصيدة ولاسيما في عدم وجود رابط بين بعض الجمل، وبين الفراغات الكتابية غير الواجبة في هذا التعليق، غير أن (سعدي) استحضر ــ مستشفعاً لغيبوبته وترميزه هنا ــ أسماء لها عصب التأسيس في مثل هذا الاشتغال مثل الشاعر الفرنسي (آرثر رامبو) الأمهر في البناء الرمزي والشاعر (تزارا) الاسم الأبرز في المذهب (الدادوي) ليعطي قصدية لشغله هذا.. فضلاً عن أن التعليق بشكله هذا كان صورة مضافة مع صور (الأخضر بن يوسف) السابقة، حيث عدم الاتزان والتضليل وغير ذلك..

العتبة الخامسة:

في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود

شيخ في الخمسين

يقبع في غرفته، يحترف الكذبة والتدخين.

من يرجع للأدرد أسنان صباه

من يرجع للرأس الأشيب شعر فتاه؟

من يملأ هذا الرأس الفارغ؟

لكن...

في الشيخوخة، قد يبدو الشعر الأبيض أسود

قد تبدو الكذبة، قولة حق

وسحاب التدخين... سماء تمطر

قد تنبت في لثته الدرداء نيوب الطين

لكن...

في الشيخوخة أيضاً...

يسقط شيخ في الخمسين

في غرفته ميْتاً...

ثوباه الكذبة والتدخين.

الأخضر بن يوسف، مازال غير متزن... مازال مشتت الذهن، لأنه:

١ ــ لم ينم منذ ستة أيام.

٢ ــ لم يستطع أن يكتب قصيدة.

٣ ــ لم يتردد في نشر ما كتب.(٢٣)

تتصاعد الفاعلية ذاتها إلى هذه العتبة الأخيرة التي تقدم صورة من صور الركود في العالم الثالث، وهذه الصورة ترتكز إلى سلطة الأكبر في تشكيل ثقافة الفرد. إذ طالما يكون هذا الأكبر ــ بكل أشكاله السلطوية ــ ضحل الوعي (من يملأ هذا الرأس الفارغ؟) فيلجأ إلى الكذب بوصفه منبراً فاعلاً لمثل هذه السلطة في تزيين الماضي والتأريخ فيبدو (الأبيض أسود) وتصير (الكذبة قولة حق) وتتجلى صورة الركود في (شيخ الخمسين) القابع (في غرفته يحترف الكذبة والتدخين) وهو (ميْت) وليس ميّتاً أي أنه: مقصي.. غائب عن القيمة.. إلا أن متن تعليق هذه العتبة يشحن القصيدة كلها بقدحةٍ تكشف أن طريق قراءة هذه القصيدة طريق مدوّر ويضع القارئ أمام إشكاليات، فهو يستمر برسم الصورة (مازال غير متزن.. مشتت الذهن..) لكنه بتحليله لأسباب ذلك يضع الملمح الأخير (لم يستطع أن يكتب قصيدة/ لم يتردد في نشر ما كتب) الذي يضع مشروع القراءة أمام تشكيك في نوع ما يقرأ: أهو قصيدة أم لا؟ وهذا التشكيك يجد صداه في جنسية القصيدة الشكلية، الأمر الذي يستدعي من هذا المشروع إعادة النظر فيما هو مكتوب أمامه وبالتالي سيصل إلى هذا التشكيك ويعاود إعادة نظره.. وهكذا، وهذه القدحة تأخذ أهميتها من قصدية الاشتغال لدى (سعدي) في هذه القصيدة ولاسيما في ذلك الوقت (منتصف السبعينات) الذي لم يشهد مثل هذا التشكيل الشعري وإن كان ذلك فنادر جداً

ولا يشكل ظاهرة.

بهذا (العقل الشعري) خطط (الأخضر بن يوسف) قصيدته (الجديدة) متخذاً من عملية التعتيب النصي سلماً لارتقاء الدلالة إلى رأس المعنى.

الهوامش

١ ــ ينظر: محمد بنيس: *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، دار العودة ــ بيروت، ط١ ــ ١٩٧١/ ٤٧.

٢ ــ ينظر: محمد صابر عبيد: *القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية*، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ط١ ــ ٢٠٠١/ ٤٧.

٣ ــ حاتم الصكر: *الخصائص الفنية لقصيدة النثر*: مجلة الأقلام، ع ٣، ١٩٩٢/ ٢٥.

٤ ــ ينظر: حمد محمود محمد الدوخي: *المونتاج الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش* (رسالة ماجستير/ جامعة الموصل كلية التربية) / ١٢٧.

٥ ــ ينظر: *النقد الثقافي*: عبد الله الغذامي، المركز العربي، الدار البيضاء ــ بيروت ط١ ١٩٩٩/ ١٧٤.

٦ ــ ينظر *الأعمال الشعرية*: سعدي يوسف، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٧٨/ ٤٠٢ ــ ٤١٣.

٧ ــ ينظر: م.ن /٤٥٩ ــ ٤٦٠.

٨ ــ ينظر: م.ن /١٩٢ ــ ١٩٥.

٩ ــ ينظر ــ للتوسع ــ مقدمة *الأعمال الشعرية لسعدي يوسف* (سعدي يوسف الشاعر الذي رأى، بقلم: طراد الكبيسي).

١٠ ــ ينظر: سعيد بنكراد، *السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها*، دار الحوار اللاذقية، ط٢ ــ ٢٠٠٥/ ١٢٠.

١١ ــ م.ن / ١٦١.

١٢ ــ عبد العالي بوطيب *الاستهلال* (مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية) مجلة علامات، مج ١٢، ع ٤٦، النادي الأدبي بجدة، شوال ١٤٢٣/ ٢٤٧.

١٣ ــ ياسين النصير: *الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي*، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ــ ١٩٩٨/ ١٧٨.

١٤ ــ الأعمال الشعرية / ٦١.

١٥ ــ م.ن / ٦١ ــ ٦٢.

١٦ ــ م.ن / ٦٢.

١٧ ــ م.ن / ٦٢.

١٨ ــ م.ن / ٦٢ ــ ٦٣.

١٩ ــ م.ن / ٦٣.

٢٠ ــ م.ن / ٦٣.

٢١ ــ م.ن / ٦٣ ــ ٦٤.

٢٢ ــ ٦٤ ــ ٦٥.

٢٣ ــ م.ن /٦٥ ــ ٦٦.

□□

(في ذكرى رحيل الملوحي)

فلسطين في شعر عبد المعين الملوحي

شاهر أحمد نصر

عندما سألته عن صحته في آخر لقاء لنا في ٧/ ٣/ ٢٠٠٦ (أي قبل رحيله بأسبوعين) أجابني: "بصراحة لقد رأيت الموت منذ يومين، عندما تلقيت نبأ وفاة صديقي الأديب والمناضل الثوري الفلسطيني الذي عانى ليس فقط من عسف وظلم الاحتلال بل ومن السجون العربية: مطر عبد الرحيم. شعرت لوهلة بأنني فقدت وعيي.. ولقد ذهبت إلى مخيم فلسطين وسرت وراء صديقي.. كان الطقس بارداً، مضت علي ليلة رهيبة لا أصدق أنني نجوت من الموت.."

ليس غريباً عن عبد المعين الملوحي وهو يقارب التسعين من العمر، أن ينسى عمره وصحته، ويسير وراء صديقه المناضل الفلسطيني، لأن الخط الموحد لنهجه وحياته هو نكرانه للظلم بأشكاله كافة، ونصرته للحق، وللنضال في سبيل الحق والعدالة والحرية... واحتلت قضية فلسطين ونكبة الشعب الفلسطيني مكانة خاصة في وجدانه، إنه يدافع عن حق الشعب العربي الفلسطيني في أرضه.. ويتساءل من يقرأ أشعاره في فلسطين إن لم يكن هذا الشاعر فلسطيني المولد. وهو في دفاعه الصادق هذا يعكس حقيقة كل عربي شريف يرى في قضية فلسطين قضيته الخاصة تجري في دمائه وتمتلك كيانه، فالعربي الحقيقي هو فلسطيني قبل أن يحمل أية جنسية قطرية أخرى.

ويرى شاعرنا في انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني ذروة النضال في سبيل الحرية، ويقول في الانتفاضة الباسلة: "أنا كنت أعتقد أن فيتنام ذروة النضال في سبيل الحرية.. أما الآن فقد وضعت فيتنام في الدرجة الثانية من النضال بعد نضال أطفال الحجارة".

قبل التعرف على مواقفه في شعره من فلسطين والفلسطيني، سنتعرف على وجهة نظره في الصراع العربي الصهيوني:

صراع حضاري:

في تحليله للصراع العربي الصهيوني يطلب الشاعر والأديب عبد المعين الملوحي أن لا نقع في حلبة "المزايدة" في هذا الموضوع على حساب مستقبل أمتنا العربية. وهو يذكر أنه قال إن الصراع العربي ــ "الإسرائيلي" صراع حضاري منذ عام ١٩٤٣ أو حوله، عندما كان في زيارة رفاقه في مدينة من مدن فلسطين... وعندما اجتمع برفاقه ليلا، وكانوا أكثر من سبعين فلسطينيا عربيا، قال لهم: إن نتيجة صراعكم مع اليهود معروفة. إن حضارة القرن الثاني لا تقاوم حضارة القرن العشرين بل الواحد والعشرين.

ويرى شاعرنا أن التفوق الصهيوني على العرب سيستمر أمداً لا يستطيع تحديده في الزمان، وإن كان يستطيع تحديده في الأسباب، وسيستمر احتلال الصهاينة لأجزاء أخرى من الوطن العربي، ما دامت أسباب هذا التفوق قائمة، ما دامت الأمة العربية ممزقة متفرقة، يحارب بعضها بعضاً حرباً حقيقية بالحديد والنار أو حرباً كلامية ونفسية بالإذاعات والخطابات، ما دامت أغلب الجيوش العربية تهمها حراسة الأنظمة، وحماية الحكام لا حماية

الأمة العربية وتحرير فلسطين. ما دام بعض الحكام العرب يسلمون بلادهم لحماية "إسرائيل" ويضعونها تحت تصرفها، ويخرجونها من جبهة التحرير كما فعل السادات في إخراج مصر وجيشها، من ميدان النضال. ما دام بعض العرب يقاتلون الأصدقاء ويتركون الأعداء ويخرجون جيشاً ثانياً باسلاً من المعركة.

ما دامت الشعوب العربية لغواً لا تشترك في تقرير مصيرها، متخلفة يفتك بها الجهل والمرض والجوع.

ولكنه لم يكن متشائماً.. إذ يقول: "تبدو في الوطن العربي علامات صحو مميزة تعيد إلينا ثقتنا بأنفسنا، وفي مقدمة هذه العلامات ثورة الجزائر، التي انتصرت على فرنسا بعد احتلال استمر أكثر من مئة وثلاثين سنة.

لن تبقى "إسرائيل" ورماً خطيراً في جسد الأمة العربية، ولسوف تباد كما بادت جحافل التتار والصليبيين ذات يوم، أرجو ألا يكون بعيداً".

ولقد دعا إلى معرفة العدو لأنها تزيد من قدرتنا في التغلب عليه، على شرط أن لا نكتفي بالمعرفة. ويقلل كثيراً من هول الغزو الثقافي الصهيوني مؤكداً أن "لا غزو ولا تأثير للثقافة الصهيونية في العقل العربي، إنها ثقافة غريبة عنا، وصدها، إذا غزت بعض العقول، في بعض الدول العربية، هو في تعزيز ثقافتنا ورفع مستواها. لا يستطيع الطحلب أن يعيش في الصحراء المحرقة".

وحول موقف الشعراء والأدباء والمفكرين العرب من عملية السلام مع إسرائيل ومن التطبيع، يعتبر أن أثر تلك المواقف يحمل قيمة نظرية: "ذلك أن المسألة أولاً وأخيراً هي مسألة حكومات عربية ــ بعضها تعترف بإسرائيل، وبعضها تغازل إسرائيل وتتعامل معها في حدود كثيرة أو صغيرة.. ثم إن هذه الحكومات لها صحفها ومجلاتها وكتابها ووسائل إعلامها. وهي قادرة على توجيه هذه الأدوات حسب ما تريد. ترك مهمة مقاومة التطبيع على المثقفين والأدباء خدعة كبيرة... فالأدباء القوميون الأحرار غرقى في بحر من المعترفين بإسرائيل ومن المهرولين للاعتراف بإسرائيل.. ويتذكر عند معالجة هذه المسألة وموقف المثقفين من الحكام أو على الصحيح في موقف الحكام من المثقفين قول الشاعر:

ألقاه في اليم مكتوفاً وقال له

إياكَ إياكَ أن تبتل في الماء

فلسطين والعاطفة الإنسانية والقومية في شعر الملوحي:

امتاز الملوحي برهافة الحس والعاطفة الإنسانية الصادقة، وعاطفته لا حدود لها فهي من صدقها وقوتها لو هب جزء زهيد منها على الصحارى القاحلة الجدباء، لأحياها وكساها بالخضرة والزهور، ويستمد شاعرنا عاطفته الإنسانية التي تشمل البشرية جمعاء من أصله العربي وجذوره الإسلامية، ونزعتها الإنسانية العامة، والتي استمدها من إطلاعه العميق والواسع على ثقافة أمته وتعمقه وفهمه الموضوعي للتراث العربي بالإضافة إلى إطلاعه على ثقافة الشعوب، وتمسكه بالحياة والعقل وسيلة لفهم الحياة ومعالجة مشاكلها بقوانينها الاجتماعية الملموسة. ففي الوقت الذي ينحصر هم الكثيرين بهمومهم الشخصية، يحمل شاعرنا أعباء الوجود عامة، وهو يرفع من شأن بؤساء العالم بأن يبني علاقته بهم على أساس التحالف في النضال وليس من منطلق الشفقة والحنان فقط:

إذا أنا إنسانيتي لم تهزني

فليس أبي من عبد شمس ولا جدي

أ أنكر إخوان الشقاء، وإنهم

هم عدتي في النائبات وهم عضدي

أولئك أهلي، ما جحدت إخاءهم

فمن فقرهم فقري، ومن وجدهم وجدي

(تحية الهند ــ ١٩٦٥)

كما أن أهم العناصر التي تعطي شعره زخماً وقوة تجعلها قابلة للعيش في المستقبل هي

نزعته التقدمية:

قد عشتُ أيامي على دربِ التحرُّر والرُّقي

وقذفتُ أحجاري على الطُّغيان مع شعبي الأبي

النصرُ يا ولدي لنا، ولوَ اننا كنا الضحايا

ولنا غدٌ وجمالُهُ، ولوَ انَّنا عِشنا رعايا

(ورود)

والملوحي ضد جميع أشكال التمييز الطبقي والعرقي والديني، فعاطفته الإنسانية ثورية، فهو ضد العبودية، وهو لم يكتف بالدعوة للرفق بالعبيد والمظلومين وإنما دعاهم إلى الثورة ضد مستعبديهم، وبقي في خندق الثوار:

وإن ثار في الأرض العبيدُ وجدتني

نصيراً لزحف الثائرين مواليا

كما تعد المشاعر الوطنية والقومية من أهم وأصدق وأعنف العواطف التي هيمنت على الشاعر عبد المعين الملوحي.. إنها لصيقة به، بل قل هي جزء من شخصيته نهلها مع حليب أمه وعاطفة أهله.. ويبقى هدف إعادة رفع العلم العربي خفاقا ــ ذلك العلم الذي اضطر والده الشيخ الجليل أبو أنيس إلى حمل سطل من الكلس والصعود على سلم خشبي لمحوه عن جدار صدر الإيوان، والطفل عبد المعين راكع خاشع لا يجد تفسيراً لما يرى ــ (يبقى هذا الهدف النبيل) تحدياً أساسياً من التحديات التي تواجه الشاعر، وينمو هذا التحدي يومياً مع تعاظم التحديات التي تواجه الوطن العربي، ومع اطراد نمو وعي الطفل ومعرفته بالأسباب الحقيقية لهذه التحديات، ومنذ الطفولة يعي الملوحي بذهنية الشيخ الناضج أن أحد أهم الأسباب الأساسية في المآسي التي يعيشها الوطن يكمن في التفرق والتشرذم، لذلك نجده في أوائل قصائده، التي كتبها عام ١٩٢٩ وهو في صباه، يدعو العرب إلى التعاضد والوحدة:

ضموا الجهود ووحدوا الأعمالا

تبنوا الفخار وتدركوا الآمالا

إن الرماح إذا تناثر عقدها

كسرت ويعيي جمعها الأبطالا

يا أيها الزعماء لا تتفرقوا

حسب البلاد تفرقاً وقتالا

والشواهد على مواقفه القومية المؤيدة للوحدة العربية، وتحرر الشعوب تطغى على مجمل قصائده وملاحمه، وتمتزج مع جميع عواطفه، فهو إن تحدث عن الحب أو الطبيعة أو الغزل أو الرثاء لا ينسى الوطن ولا الهموم القومية والإنسانية،وهو الذي تغنى بوحدة الوطن العربي وأمجاده منذ صباه، وهو على حق تماماً فالوطن العربي مشعل نور أضاء للإنسانية مستقبلها في أكثر العصور قتامة وظلاماً:

وَطَنٌ واحدٌ لنا عربي

العلى والفخار من أسمائه

جبلت أرضه من المجد والجو

د وشعت أنواره في سمائه

وطني! عد كما كنت للكو

ن مناراً ونَجِه من دائه

أنت فيض من الهداية والنا

س ظماء إلى ترشف مائه

(وطني العربي ــ ١٩٤١)

تبين هذه القصيدة الوطنية أن الشاعر عبد المعين الملوحي أطلق شعار: وطن عربي واحد منذ عام ١٩٤١، أي قبل العديد من الأحزاب التي تبنت وأطلقت بعده بسنين هذا الشعار.

تعد عاطفة شاعرنا الإنسانية السامية

والقومية الصادقة المناهضة للظلم والاضطهاد، أساساً ومنطلقاً لموقفه من القضية الفلسطينية ودفاعه عن شعبها المظلوم والمضطهد بشكل مباشر من الاستعمار وربيبته الصهيونية، ومن قبل الصمت العربي والعالمي المتفرج على مأساته. وقد تجلت مواقفه هذه منذ الطفولة، فقد نظم قصائده في الدفاع عن الشعب العربي الفلسطيني وهو لم يتجاوز العشرين من عمره، كان ذلك في قصيدة "ثورة فلسطين" التي كتبها عام ١٩٣٦..

ثورة فلسطين:

من الطبيعي أن تحتل فلسطين السليبة مكانة خاصة في وجدان عبد المعين الملوحي الذي جبل على مكافحة الظلم بكل أشكاله وأنواعه.. فالظلم الذي عاشته وتعيشه فلسطين ــ مهجة الشاعر ووجوده ــ قلما عرفته أرض أو شعب.. لقد وقف مع شعب فلسطين الأبي مذ كان تحت وطأة الاحتلال الإنكليزي البغيض الذي لم يتزحزح عن صدر هذا الشعب الباسل إلا بعدما سلمه لطغيان أظلم.. أما الشعب العربي الفلسطيني فقد ثار على الاستعمار الإنكليزي، وعلى الاستيطان الصهيوني اللذين تباريا في بشاعة المجازر التي اقترفاها بحق هذا الشعب البريء المكافح.. ويدشن الملوحي أشعاره في الدفاع عن الشعب الفلسطيني بقصيدة ملحمية تحت عنوان "ثورة فلسطين" كتبها عام ١٩٣٦ خلد فيها مأساة ذلك القروي من قرية (قاقون) من أعمال طولكرم الذي أراده رصاص جندي بريطاني وهو قائم يصلي، بدأها بوصف ذلك العربي المسلم وهو خاشع في محراب ربه يصلي:

سكن الليل وانبرى في السكون

طالباً نصرة القوي المتين

مسلم هزه الشقاء فصلى

تائه اللب في الصفا والحجون

من فلسطين فلذة الوطن البائس

مهد الهوى ومهوى الفتون

***

ترى ما هي مشاعر الإنسان البريء والطغاة يحيطون به وهو يصلي، بأسلوبه البارع جعلنا الشاعر نعيش تلك اللحظات العصيبة التي تتنازع فيها مشاعر المظلوم بين ربه ومصيره وقاتله:

وتراءى لناظر الشيخ نور

في ظلام يعشي النواظر جون

ورآهم فلم يخف من أذاهم

أيخاف القتيل من سكين؟

قال: يا رب، ثم قام يصلي

كاتماً بؤس قلبه المحزون

***

ومع تعذيب الطغاة لذلك المواطن البريء تزداد حدة معاتبته لربه، وينقلنا الشاعر عبر استعاراته واستخدامه للنص الديني والأسطورة إلى حالة أزلية من التساؤلات السرمدية التي راودت الإنسان وستبقى تراوده، طالما هو يمر في تلك الحالات اللاإنسانية واللامعقولة:

رفسوه واستهزؤوا، وهو يدعو

قائماً في يدي كريم معين

"أسجين يا رب أنت فنشكو

لست يا رب بالضعيف السجين"

أمْ عَمٍ عن بني فلسطين؟ كلا

ثم كلا ما أنت أعشى العيون

نجني ربِّ مثلما كنت نجيـ

ـت من الحوت والأذى (ذا النون)

***

نتنقل مع كاميرا الشاعر إلى لقطة جديدة، كأنه يخرج لنا أبدع اللوحات، لكنها ليست غريبة عنا في القرن الواحد والعشرين، على الرغم من أنه التقطها في أوائل القرن العشرين، أي منذ حوالي قرن من الزمن، ويبدو هذا القرن لحظة، بل أقل من لحظة، لأن تلك اللقطة اللوحة ما زالت تتكرر أمامنا، مع كثير من التفنن في الظلم والبطش وإذلال الإنسان من الصهاينة المحتلين لأبناء شعبنا في فلسطين:

"أتصلي وليس تجدي صلاة

إنما النصر للظبى والجفون"

ورماه ـ شل الإله يديه ـ

برصاص أودى بروح ثمين

وتلوى الشيخ الطعين ونادى

ـ لعن الله أمة السكون ـ

ويح هذا الإنسان إن زاد بأساً

زاد حقداً على الضعيف الحزين

***

يحاول الشاعر نقل قضيته إلى مستوى متحضر، فيسعى لمناقشة الإنكليزي المعتدي عله يستطيع ثنيه عن تكرار مجازره الآثمة، ولكنه لا يعيش في الأوهام بل هو يعرف حقيقة الاستعمار والمحتل، ومع ذلك يحاول إيصال صوت الحق حتى ديار الظالمين:

أيها الإنكليز والدم يجري

عن يساري معربداً ويميني

أخبروني: أما تجمع فيكم

لؤم أهل الدنيا؟ ألا أخبروني

***

ويتم الشاعر رسم أدوار جميع أبطال هذه المأساة، فيتمنى استبدال رأس "صلاح الدين" بروؤس جميع قادة الأعراب، ويحاول إيقاظ حواسهم المتخشبة بتذكيرهم بأن العلي القدير سيسألهم عما فعلوه عند سماعهم لاستغاثة الشعب العربي في فلسطين:

يا رؤوس الأعراب يا ليت للعر

ب بكم كلكم (صلاح الدين)

قد سمعتم أنين شعب فلسـ

طين فلم تفزعوا لذاك الأنين

قد كرهتم جهادكم وارتضيتم

ذلة الإنكليز والصهيوني

ثم يصل بنا إلى استنتاج منطقي، يقودنا إلى طريق خلاص لا لبس فيه للخروج من هذه الكارثة المحدقة بنا، ويقودنا سلوك هذا السبيل إلى طريق الحق، إنه:

الجهاد الجهاد فرض علينا

لا رعى الله مهجة المستكين

يا فلسطين في غد ندرك الحـ

ـق منيراً مثل الصباح المبين

تكمن مصادر القوة في قصائد الملوحي بأنها غنية بالمشاعر الإنسانية الملازمة لحياة ونضال وكفاح جميع الشعوب وفي جميع الأزمنة، فهي ليست مقيدة بمكان ولا بزمان بل

هي إنسانية سامية حرة الفكر..

وفي عام ١٩٥٦ يسافر شاعرنا إلى فلسطين الحبيبة، ومن هناك يوجه تحية صادقة إلى خليل الرحمن وشعبه الأبي:

وإذا سألت عن المكارم والعلا

يوماً وجدت لها الخليل خليلا

بلد يخاف الدهر غضبة أهله

فتراه في أرض الخليل ذليلا

قل للعروبة لن تري مستعمرا

زحف الرجال من الخليل سيولا

كما يحيّي نابلس على إثر طرد القائد الإنكليزي "كلوب" فيقول:

نابلسَ حيِّ تحي الشعر والأدبا

والعز والمجد والأخلاق والعربا

قد ظن طلعتها يوماً له سلباً

سهلاً فكانت قفاه عندها سلبا

ويتجلى صدق عاطفة شاعرنا في قصائد الرثاء التي نظمها في شهداء فلسطينيين قضوا دفاعاً عن فلسطين ودفنوا بعيداً عن ترابها المقدس، كرثائه لعلي السرطاوي وعصام السرطاوي، والدكتور عبد الرحيم بدر.

من قصيدة رثاء المرحوم على السرطاوي:

قضى لم تدر كيف قضى

وخاف عليك إن أنبأ

ولم تسند له رأساً

لغير الله ما طأطأ

ولم تغمض له عيناً

كعين النسر أو أجرأ

ولم تحفر له قبراً

يواري الشمس بل أضوأ

أنحرم دفن موتانا؟

ولا ـ والله ـ لم نصبأ

ويهزأ من مآتمنا؟

وكل العار أن يهزأ

***

الحرب والحب:

وفي عام ١٩٧١ يبدع الشاعر عبد المعين الملوحي قصيدة تحت عنوان "الحرب والحب" نشرها في مجلة الثقافة بدمشق، قال عنها الشاعر حامد حسن "لعل هذه القصيدة أوعى وأجمع وأندر ما قيل في الحرب والحب. صور فيها الشاعر فدائياً فلسطينياً يخوض معركة من معارك الشرف والبطولة ضد المحتل الصهيوني، بعد أن كان ذلك الفدائي البطل "عصام السرطاوي" قد سرد عليه مشاعره والأفكار التي انتابته أثناء المعركة الشرسة... يقول الشاعر في مقدمتها:

"أخي (ع.س.)

عندما قصصت علي أنباء معركة "المفرق"، وما لقيت فيها من هول، وكيف صبرت مع إخوانك الفدائيين وصمدت، وأنك لمست الموت لمس اليد، وأنك أبصرت في قلب المعركة "أصبعا" تومي إليك أن تقدم، فتقدمت ونجوت، وأنك عاهدت ربك، لئن ردك الله إلى أهلك لتقبلن ذاك البنان المنقذ... وأنك عشت ووفيت بعهدك..

عندما قصصت علي هذا كله... في أسلوب أدبي رفيع.. أسلوب الإنسان الذي خاض معركة الحرب ثم ذاق طعم الحب، عرفت أن قصيدة ما في وصف هذين الموقفين قد انتهت فعلا، وبقي على أن أسجلها، وقد سجلتها في ساعتين أو ثلاث.. إنها منك ومني، منك روحها ومني هيكلها، منك معانيها ومني ألفاظها، منك صورها ومني شكلها، وشتان بين من يعطي المعاني والصور والأرواح، ومن يعطي الألفاظ والأشكال والهياكل...

فإليك يا أخي البطل مرتين، أهدي إليك ما هو منك. نصرك الله في حربك، حرب تحرير بلادك، ومتعك بحبك هذا الطريف العنيف..."

عبد المعين الملوحي

نورد أبياتاً من هذه الملحمة القمة الجديدة، ونترك لذوق القارئ الحكم عليها:

ذكرتك والموت فوقي يحوم

وتشتعل النار حولي اشتعالا

كأن الرصاص على كل درب

رذاذ ترامى، وغيث توالى

وتهوي القنابل من كل صوب

تدك التلال وتطوي الجبالا

•••

حبيبة قلبي رشفت بنانك

شهداً مذاباً وماء زلالا

غداً في فلسطين أبني لحسنك

قصراً على بحر يافا تعالى

•••

حياتي كأسان: حرب وحب

وكلاً شربت نهالا نهالا

ولولا النضال جهلت الهوى

ولولا الهوى ما عرفت النضالا

رثاء عصام السرطاوي:

أغلب من يتعرف على الشاعر عبد المعين الملوحي وملاحمه الشعرية في الرثاء يتمنى لو يرثيه الملوحي، بل إن زوجة المرحوم الدكتور جميل صليبا تمنت (كما روى الملوحي) بعد قراءتها قصيدة "بهيرة" لو أنها هي المتوفاة وزوجها خلدها بمثل تلك القصيدة.. ومن بين أولئك الذين أوصوا شاعرنا برثائهم الدكتور عصام سرطاوي، الذي ألهم شاعرنا قصيدة "الحرب والحب"، وهو عربي فلسطيني ثائر، ترك أمريكا في عام ١٩٦٧، وانصرف إلى العمل الفدائي والسياسي، قتله بعض الفلسطينيين المهووسين من أبناء بلده نتيجة اتصاله بالقوى التقدمية والعناصر المسالمة:

رثاؤك بعض حقك يا عصام

تمام الحق أن يرثى العظام

وأغلى الشعر شعر أخ وفي

بكى بطلاً يمزقه اللئام

يقتل بعضنا بعضاً كأنا

لنا في قتل أنفسنا غرام

ونترك في أراضينا عدواً

لدوداً لا ينيم ولا ينام

* * *

رثاء الدكتور عبد الرحمن بدر:

لفلسطين والفلسطينيين مكان خاص في مهجة كل عربي حر، فهم أصل المناعة الأولى في مقاومة العرب والإنسانية للصهيونية العنصرية ذلك السرطان الخبيث الذي جلبته لهم وللإنسانية تناقضات الاحتكارات الرأسمالية العالمية، وشاعرنا لسان حال الأحرار، إن ألم بشقيق خطب ينوب عن شعبه في تخليد ذكراه، ومن الذين خلدهم تاريخهم وعملهم صديق شاعرنا الدكتور العالم الفلسطيني عبد الرحيم بدر الذي وافته المنية عام ١٩٩٤:

كيف أحيا وقبرُ عبدِ الرحيم

رابضٌ في شغافِ قلبٍ كليم؟

صاحَ: آهٍ، فردَدَ الميتُ آهٍ

هل سمعتم آهاتِ عظم رميم؟

* * *

أتدرون بما تتحدث به رفات أي مشرد فلسطيني قضى بعيداً عن تراب وطنه، إنها تستغيث أن تدفن في ربى فلسطين لأنها سئمت مرارة النفي والقهر والحرمان:

انصتوا تسمعوا نداءً شجياً

رددته أشلاءُ ميتٍ عظيم:

احفروا في ربى فلسطينَ قبري

في خليلِ الرحمن، بينَ الكروم

قد سئمتُ الحياة نفياً وقهراً

فعساني في القبر ألقى نعيمي

* * *

لكن بمن تستنجد؟ وهل بقي من رجال في زمن القواد الخونة الذين نجحوا في مهمتهم في تمزيق الأمة وخلق جيل من الخصيان لا حول لهم ولا قوة، فعبثاً الاستنجاد بهؤلاء:

ألفَ لبيكَ لو دعوتَ رجالاً

لا قطيعاً يرضيه رعيُ الهشيم

نحن جيلُ الخصيان عشنا ومتنا

في جناح الحريم، مثلَ الحريم

نحن جيلُ الشقاق، في كلِّ قطر

زرعَ الحقدَ ألفَ ألفِ زعيم

* * *

إن أردت الخلاص فاستنجد بجيل أطفال الحجارة الذين ترعرعوا على النضال في مخيمات المقاومة، ولم تطلهم بعد الأيدي الملوثة:

حبذا لو دعوتَ أطفالَ جيلٍ

أنبتته الخيامُ صلبٍ قويم

سلحتْم أرضُ الكرامة بالـ

أحجار شقّتْ رأسَ الدخيل الدميم

* * *

ويختتم شاعرنا قصيدته بغنائية نسيجها اللحن الشجي والعاطفة الصادقة النابعة من أعماق قلب محب صافٍ:

يا طبيبي قد غابَ عني دوائي
منذ غاب الطبيب عبدُ الرحيم

يا حبيبي قد ضاعَ مني شفائي
مذ جفاني الحبيبُ عبدُ الرحيم

فانتظرني غداً سألقاكَ صُبحاً
لا يطيقُ النديمُ هجرَ النديم

حمل عبد المعين الملوحي قضايا العرب، وفي طليعتها قضية شعبنا العربي الفلسطيني، في وجدانه، وهو في شعره ينطق بلسان كل عربي حر، يؤمن بأن تباشير الفجر لابد ستكسو آفاق فلسطين نصراً، وحرية، وسلاماً:

الجهاد الجهاد فرض علينا
لا رعى الله مهجة المستكين

يا فلسطين في غد ندرك الحـ
ـق منيراً مثل الصباح المبين

❑❑

جمالية السرد

في رواية صبحي فحماوي (حرمتان ومحرم).

د. محمد حسن عبد المحسن

إذا كان السرد أهم آليات الرواية الفنية، فإن اللغة هي قوام السرد، ومن هنا برزت أهمية اللغة كمفردات وعبارات متعددة الحقول والأغراض والدلالات. فهل استطاعت لغة رواية حرمتان ومحرم إيصال ما يريده الروائي صبحي فحماوي إلينا ؟!

تميّز النص بتنوّع حقول مفرداته ولكنّه انطبع – عموماً – بطابع المعاناة، فهذه الرواية تجسّد واقع الاحتلال والحواجز، وهموم الشعب الفلسطيني وآلامه ومشكلاته، فكثرت فيه: مفردات الاحتلال والمقاومة، مما جعلنا نلمح هذه المفردات في كلّ صفحة من صفحات الرواية، وقد تناولنا سياقها الثقافي بالدراسة في إطاره العام الاجتماعي، وقد ارتبط كل سياق أتى به فحماوي بهذا الجانب وانعكاساته على الحياة الاجتماعيّة لدى الشعب الفلسطيني المجروح، كما في أقواله:(وفي معسكر الحصار المحتل، كما في سائر بقاع الإقليم الفلسطيني المكتظ، صار المارون ينطفئون مثل الشموع على الطرقات وداخل البوابات..) (وهو رجل أرمل، ليس سايكس أو بيكو هو الأرمل، بل أبو مهيوب) (لقد هجّرونا عام ثمانية وأربعين ثمّ هجّرونا عام ستة وخمسين ثمّ هجّرونا عام سبعة وستين ثمّ هجّرونا عام ثلاثة وسبعين، ثمّ هجّرونا عام اثنين وثمانين، ثمّ هجّرونا عام واحد وتسعين، وها هم يهجّرونا للمرّة التاسعة والتسعين..) (هم يريدوننا أن نوقّع على سلام استسلامي، سلام الشجعان، سلام الجدعان، ويا سلام سلّم، الحيطة بتتكلم..)

لا شك أن الجدار المخيف الذي شيدوه حول رقاب الفلسطينيين هو الذي يتكلم.

ولم تمض حركة السرد على إيقاع واحد، بل ثمة توتر فيها ما بين سرعة وإبطاء. والمشهد يقوم في الأصل بإحداث التجانس بين زمن الحكاية وزمن الحكي كما يشارك في بناء الشخصية الروائية حين تتكلم بلسانها، وتعبر عن مشاعرها بحرية، وفي رواية (حرمتان ومحرم)، يتباطأ الزمن في حركة السرد حتى يتطابق مع الزمن الواقعي تقريباً، وكثيراً ما اعتمد الروائي هذه التقنية في الوقفات والاسترجاعات.. ويوضح المؤلف أن ثمة حركة مقابلة لإبطاء الزمن السردي، الذي لا يخضع أصلاً لتسلسل الزمن التاريخي، لجأ الروائي إلى إسراعه معتمداً تقنيتي التلخيص والحذف، لافتاً إلى أن الشخصيات تعد مكوناً من أهم مكونات النص الروائي عموماً، وتُقرن الرواية الناجحة بقدرة الروائي على بنائها وكفاءته في تقديمها، ويخيل إلينا أنه لا رواية جيدة من دون شخصيات مقنعة ومقدمة بعناية فائقة.

وأما عن المفردات التاريخيّة والجغرافية، فنرى أنّ السارد يستشهد بالتاريخ القريب أو البعيد، ليؤكد على فكرة ما، أو يستحضر إلى ذهن المتلقي(القارئ) قصّة تفيد الحدث، وترتبط بالواقع، لاسيما حين يذكر السارد بعض المناطق، ويحدد بعدها الجغرافي والتاريخي، ومن أمثلته :(فتعلنها بهدف حماية

جماعتها من غزوات التتار البرابرة التيمورلنكيين الإمبراطوريين المتشدّدين المحدثين) (ولماذا هم مستعجلون، فإنّ الأندلس ذاب جبل جليدها خلال ثلاثمائة عام من التقهقر) (تماماً كما يفعل الولاة العرب بعباد الله رعاياهم عبر تاريخهم الممتدّ من داحس القديمة وحتى الغبراء التي تتمدّد اليوم متشظية على رمال الصحارى العربيّة..)(ولكننا نعرف خولة بنت الأزور كانت تنطلق بين الجموع، وهي تركب حصانها لتحرّر أخاها ضراراً من معتقله، وكثير من النساء العربيّات كنّ يسافرن، ويذهبن إلى الحج وهنّ راكبات جمالاً)

ويدل ذكر التراث العربي من خلال حقل المفردات التاريخية والجغرافية على أنه واضح الحضور، وهو بلا شك ملمح إيجابي يوحي باعتزاز الروائي بتاريخ أمته وتراثها المجيد، وهو في الوقت نفسه يوطد بعد التلقي لدى القارئ، لأن الأسماء الجغرافية والتاريخية تستدعي الأهلية الثقافية للمتلقي، فتحفّزه على تقوية حسن الانتماء إلى التاريخ.

إنّ هذه الرواية مليئة بالحقول التي تحتاج إلى دراسة، ويمكننا دراسة أثر القرآن في لغة الكاتب بتوسّع، ويمكن الاستدلال والاستشهاد بالآية وأثر توظيفها .

وقد كثر اقتباسه وتناصه مع القرآن الكريم و الحديث النبوي الشريف وأحياناً كان يأخذ من القواعد الفقهيّة وسنكتفي برصد أثر القرآن الكريم في لغة الرواية :

يتّضح لنا أثر القرآن الكريم من خلال استخدام الكاتب بعض آيات القرآن الكريم، فيقتبس بعضها، ويتولد تناص جميل في كثير من الأماكن التي يستخدم فيها تعابير قرآنية، ليطبع النّص الأدبي بطابع تراثي أصيل ومن أمثلته قوله :(وهو يتأمّل تلك الصبيّة التي لم يخلق مثلها في البلاد) وهي من قوله تعالى: (إرم ذات العماد * التي لم يخلق مثلها في البلاد)(فأنت الشمس وأنا القمر ولو أنّ كلاً منّا يسبح في فلك) من قوله تعالى :(كلّ في فلك يسبحون)(وهم يقذفون حجارة من سجّيل) من قوله تعالى:(ترميهم بحجارة من سجّيل) (وكانت ريح صرصر عاتية) من قوله تعالى: (وأمّا عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية) (مثنى وثلاث ورباع) (واغضض من صوتك إنّ أنكر الأصوات .....) (المحصّنات الغافلات) من قوله تعالى:(إنّ الذين يرمون المحصّنات الغافلات المؤمنات لعنوا في الدنيا والآخرة) (أمّنا هاجر التي راحت تسعى بين الصفا والمروة ..) (وكلّهم يسعون بين الصفا والمروة ..) من قوله تعالى :(إنّ الصفا والمروة من شعائر الله) ..

إن الاستشهاد بالأشعار وأقوال العرب القديمة كثير في هذه الرواية كما سنرى في توظيف الروائي للتراث العربي لاحقاً .وتحفل هذه الرواية بالأمثال الشعبيّة والأقوال المأثورة والحكم المتداولة.

ولقد تنوعت مقاصد الروائي من استخدامه الثنائيات اللغوية بكثرة، وكأنه انطلق من مقولة(وبضدّها تتميز الأشياء)، من مثل ما في أقواله : (ترصّد الغادي والغائب، والقائم والقاعد، والفاعل والتارك، والصاحي والنائم) (برق يضيء ليل تجاويف ذاته) تُظهر الثنائية أنّ جمال تلك الفتاة أمل بالنسبة له ولتعاسته وشقائه . (ويروي سلامها أرضه العطشى)(صار الخارج من بيته مفقوداً والعائد إليه مفقوداً أيضاً) وكرّر العبارة في قوله :(الداخل مفقود والخارج مولود) (الداخل إلى المقبرة خائف والخارج منها مرتاح نفسياً وفرح)(أنا محتاجة فعلاً إلى شاب قوي، أداري بجواره ضعفي)(أحاسيس متداخلة وممزوجة ومجعلكة ومشوّهة وأصيلة وصريحة من الخوف والشجاعة، وروح المسؤوليّة والتخلي عن المسؤوليّة، والمحبّة، والجبن والشهامة والاندفاع والتضحية والأنانيّة وحب الوطن والنذالة والضيق، وما بعد الضيق إلاّ الفرج)

إنّ هذه الأحاسيس المتناقضة التي شعر بها جعفر الأسمر بعد أن أصيب صديقه نضال، تعكس الخوف والقلق والتردد في نفسه، فهو يخاف من أن يُقتل أيضاً إن اقترب لإسعاف صديقه، فقد عبّرت الثنائيّات هنا

بوضوح عن القلق النفسي داخله. (يبدو أنّ الإصابة بسيطة...... لا، لا، قد تكون قاتلة)

تعبّر الثنائيّة هنا عن ضعف الرؤية وصعوبتها بسبب الرعب والخوف من جهة، والأمل الذي يعقده كي ينقذ صديقه من جهة أخرى .(يمين، يسار، فوق تحت .. تحت فوق .. استرح .. استعد .. استرح .. استعد .. رماية ..طرررررررررر..) توضّح هذه الثنائيّة حالة الدبابة المحتلة، التي لا تميّز بين هدف وآخر، وكأنّها تستهزىء وتسخر بهؤلاء الناس . (واختفت الألوان، لم يبق سوى الأبيض والأسود، وكانت الكرة الأرضيّة تدور بهما "حبّة فوق وحبّة تحت") تعبّر هذه الثنائيّة عن لحظة تمثّل كل شيء في عين نضال وجعفر لحظة ما قبل الموت .... لحظة ما قبل الاستشهاد، لحظة الإحساس بالموت .(وفيروز تغنّي : شو بيبقى من الليل ؟ من الحكي .. من الضحك، من البكي) تعبّر هذه الثنائيّة عن امتزاج مشاعر الحزن بالضحك ... واستخدام الثنائيّة هنا يعبّر عن السخرية من الحالة الاجتماعية . (يتبادلون أحاديث تفطّس من الضحك وأحاديث تبكي .. وخرافيّات جدّتي(...) تخيف وتمتع) توضح الثنائيّة حال الناس الذين ما عادوا يفرّقون بين الأشياء فاستوت عندهم الأحزان والأفراح . (وذاك العجوز الذي قضى عمره في اللي يسوى واللي ما يسواش) بسبب ضياع الهدف والغاية ..(ثم يعلو الصريخ في تماوج طالع نازل .. طالع نازل)(تعمل لك واحداً فوق السرير، فتقتل أربعة تحت السرير) توضح هذه الثنائية السخرية من ذلك الرجل الذي ليست عنده محاكمة عقليّة للأشياء . (وفي نهاية النفق المظلم، يفتح نور الشمس الساطع) تأكيد على الأمل الموجود لدى الشعب الفلسطيني مع كل الجراح والعذابات .(قررت الدبابات تجريف الجبال والوديان والمدى والأفق والبعد، والزمان والمكان والأشجار والطيور والسماء والأرض) توضّح هذه الثنائيّة أنّ الاحتلال لا يرحم ولا يفرّق بين أي شيء فيدمّر كلّ شيء. (شيّعوا له جنازة محترمة، ابتهج واندهش، وتوتّر واستمتع بها كلّ مشاهدي قنوات التلفزة الفضائيّة) امتزاج حالة التفرُّج التلفازي العربي على استشهاد الفلسطينيين.(كنت أعرف أنّ تجارتي ربح أو خسارة فإمّا أن أربح أرواح المحتلين المعتدين وإمّا أن أخسر روحي) وهذه الثنائية تبيّن حال المجاهد الذي أيقن الشهادة وهو لا يعبأ بروحه بل ينتظر هذه اللحظة.

لقد تجلّت العلاقات اللغوية للشخصيات بوضوح من خلال الشواهد السابقة التي جسدها فيها الروائي تطابق تلك العلاقات مع مرجعياتها ورصد فيها إلى حد ما زمن المحكي.

❑❑

حوار مع الشاعر العربي نادر هدى

نضال القاسم

تزخر تجربة نادر هدى الشعرية برموزها الإحالية والإشارية والدلالية ومنها "هدى" كرمز وقناع قده نادر من ذاته، ليكون ذاته عنواناً ورؤى وعلامة بارزة في علاقة ما بين ذاته والآخر من جهة، وما بين رؤيته وتشكيلها ببعدها الدلالي والمعرفي من جهة أخرى.

يدهشك بحضوره، ويلامس شغاف القلب منك بثقافته الواسعة، ورؤاه الثاقبة عبر مسيرة شعرية بدأها بديوانه "مملكة للجنون والسفر" الصادر في بيروت ١٩٨٤، وتوجها بديوانه الثاني عشر "حدائق القلق" الصادر مؤخراً عن إصدارات إربد مدينة الثقافة الأردنية لسنة ٢٠٠٧.

كما قامت "أروى القاضي بجمع حواراته وتقديمها في كتاب "حوارات نادر هدى – الرؤية والإبداع" بدعم من وزارة الثقافة الأردنية وكذلك صدر عن تجربته الشعرية كتاب الأستاذ الدكتور حفناوي بعلي "الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة" داري الكتاب العربي والمتنبي ٢٠٠٧، وكتعبير على ما تشهد تجربته الشعرية من حضور لافت عبر المشهد الإبداعي العربي فقد ارتأينا أن تكون لنا وقفة معه، وكان هذا الحوار.

□ أستاذ نادر، دعنا نبدأ الحديث عن تجربتك الشعرية في امتزاجها بحياتك الخاصة، بمعنى امتزاج الخاص بالعام في حياتك، ومن ثم في شعرك، فكيف يقدم نادر هدى تجربته إلى القارئ؟

□□ أنا قصيدتي وهي سيري في كل تفاصيلي وحالاتي وأشيائي الصغيرة والعميقة والأثيرة، وأحسب أن النص الإبداعي ما لم يكن صاحبه في رؤياه، وفي عمق ممارسته وتجربته، فإنه يبدو منبتاً لأنه في حقيقته استجابة وخلاصة لأحاسيسه ومشاعره ورؤاه الفكرية. فالنص حالة إمتاع وامتناع ليعبر عن صاحبه وبعد ذلك يأخذ هذا الكائن طبيعته الخاصة وسيمياءه الدلالية والبيانية، لتبقى الذات المبدعة تسعى وتطمح للنص الآخر والأجمل، وهكذا في متوالية حسابية وهندسية يكون النص والمبدع فيهما حالة وسيرة وهدفاً مبتغى.

لذلك تقدم تجربتي نفسها للآخر كاستجابة لما أراه شاعراً عبر ذاتي الشاعرة الكونية التي تسعى إلى تعزيز قيم الحق والخير والجمال وهذه هي رسالة الإبداع وغايته.

□ يقول عبد الغني طليس "لا شيء سهلاً في قصيدة نادر هدى، إنه شاعر مأخوذ باللعبة والدهشة والصمت العذب"، كيف تتخلق القصيدة في نفسك، وما الذي تريده من الكتابة والشعر والحياة، وهل فعلاً وكما يقال بأن الكتابة الشعرية ممارسة مجنونة؟

□□ في ديواني (نار القرى) قصيدة بعنوان (هكذا تأتي القصيدة) وفيها أقول:

(ضبابٌ
ويطبقُ من كل صوب
فيقتاتني الآه رؤيا)

ولمزيد من الإيضاح في القول، وليس من عادتي أن أوضح الشعر في القول، فإن القصيدة حالة تستبد بي، وتجعلني على قلق، فأبدو معها غير محتشم وذا طقس القصيدة وديدنها، والأنكى أنه ليس لهذه الحالة من وقت محدد عندي، فأراني عبداً لسيادتها، ولا يكون لي أن أكون سبباً في الإفلات منها، ذلك أن الهاتف الشعري إن جاء لا يعود، فإن لم تمسك به فلتت منك ومنه القصيدة، وتعتريني حالة غير طبيعية أمام هذا الهاتف والقصيدة، أراني معنياً في الاستجابة له، لأنه باستبداده لا أرى أنه يتركني حراً، وهذه بعض طقوس القصيدة أن تأتي. أما ماذا أريد من القصيدة والحياة، فإني بالتأكيد أريد تحقيق ذاتي في حالة أرى أنها للصدق أقرب، وهذا آية الجنون أو قل الجنون المهذب في الإبداع.

□ أنت واحد من الأدباء المبدعين الذين أنتجتهم مرحلة الثمانينيات في الحياة الثقافية في الأردن والوطن العربي، ما الذي ميز تلك المرحلة وجعلها علامة بارزة في مسيرة الأدب العربي؟

□□أنا لا أؤمن بهذه التقسيمات ولم أقف عندها ولم أفهم لها وصفاً أو توصيفاً إلا من خلال الآخر الناقد. لكن، أنا من جيل الثمانينيات وذلك لغاية الجزء الآخر من السؤال لأجيب عما يميز تلك المرحلة، فأرى أن الميزة تكمن في أن الإبداع بشكل عام، والشعر خاصة، كان أقرب لما يعني القطاع الأوسع من المثقفين، وكان التفاعل واضحاً وجلياً بدليل أنه كان يطبع (خمسة آلاف نسخة للكتاب الإبداعي) في حين أنه لا يطبع الآن أكثر من ألف نسخة، بمعنى أنه كان استجابة للأفكار الجديدة خلافاً لما نشهد الآن، ولعل السبب في جانب منه يكمن في تطور وسائل المواصلات والاتصالات التي هي ثقافة جديدة من نوع آخر، وثمة سبب يكمن في ذات القصيدة التي أمعنت في التغريب تحت ادعاءات الرؤيا وما اقتضاه ذلك من انزياح وغموض وإبهام أوصل النص الإبداعي إلى حد الإغلاق، ففي عصر السرعة، القارئ ليس معنياً بهذه التعمية، وليس معنياً باحتقار ذكائه من قبل مبدع ينصب من نفسه وصياً عليه في أنه يفهم ما لا يفهم، وهذه إشكالية كبرى البحث فيها يطول، لذلك أعود وأقول إن تجربة السبعينيات والثمانينيات كانت علامة بارزة في مسيرة الأدب العربي في أن النص كان ابن واقعه، وابن بيئته، وفاعلاً حقيقياً في الاستجابة ما بين المبدع والمتلقي.

□ أرى أن الجغرافية كان لها أثر كبير في قضية الإبداع الشعري لديك، ما هي حدود قصائدك، وما هو أثر شعرك خارج الحدود؟ وهل تعتقد أنك قمت بواجبك في هذا المجال، ومن وجهة نظرك كيف يمكن أن يصل الشعر إلى أوسع قاعدة في الجماهير؟

□□ جغرافيتي هي لغتي. بداياتي الشعرية كانت في بيروت حيث كنت تلميذاً جامعياً، خلال تلك الفترة أكدت حضوري كواحد من القوم معني بالتجربة الإبداعية في الساحة اللبنانية التي تعتبر مختبراً نوعياً وحاضناً لكل التجارب الإبداعية والفكرية التي كانت تمثل التربة الخصبة لها، فبيروت كانت وتبقى مدينة التعميد الإبداعي، في مثل هذا الجو تفتقت موهبتي، في تربة خصبة تمثل مختبراً للمشهد الثقافي العربي حيث تلاقح الجغرافيا وتوحدها في هذه المدينة بيروت، فرأيتني أشق طريقي، ورأيت قصيدتي تأخذ مكانها اللائق في المنابر الثقافية كجريدتي النهار والسفير، إضافة إلى المجلات المتعددة: الكفاح العربي ومواقف والآداب، وأن ينشر نصك في مثل هذه المنابر فمعنى ذلك أنه انداحت أمامه الحدود، فعندما

عدت إلى الأردن كان أسمي معروفاً وتم الاحتفاء بي على هذا الأساس الشكلي، أما وقد عرفت بأني أكتب قصيدة النثر ــ وهنا أتحدث في الموضوع ــ فقد تمت محاربتي وامتنعت علي الصحافة والمنابر الثقافية، وبقي تواصلي مع غيرها خارج الأردن، تلك التي تحتفي بالتجارب الحداثية، ولم تفك العزلة عني في الأردن إلا بعد صدور (حبر العتمة) ديواني الثالث في قصيدة النثر، والذي شكل نقلة نوعية في فرض هذه التجربة وانديا ح الآفاق أمامها، وليكن (حبر العتمة) الميلاد الشرعي لقصيدة النثر في الأردن، وتفاصيل ذلك للمستزيد كثيرة في كتاب (حوارات نادر هدى: الرؤية والإبداع) الذي أعدته وقدمته أروى القاضي والذي يمثل في جانب منه سيرة روائية لقصيدة النثر في الأردن.

وما زلت حتى هذه اللحظة أشعر بالغربة والتغريب في أن عن المشهد الإبداعي الأردني، وأكون صادقاً معك إن قلت إن معلوماتي فيه محدودة جداً، ذلك أنه يمثل ــ بالنسبة لي ــ ما يمثل بحكم واقعه الجغرافي فقط من المشهد الإبداعي العربي، فتجربتي على تواز تام عبر هذا المشهد، أراها فيما تثيره من قلق ودهشة بتصير كتابات عنها، وليس آخرها كتاب (الحداثة الشعرية وفاعلية الإبداع للدكتور حفناوي بعلي)، وأرى أن تجربتي الإبداعية كشاعر أردني مداها آفاق هذا المشهد بما تفرضه من موضوعية، بعيداً عن الغرض الذي يشغل الساحة الأردنية، وأراني (أحارب) من خلاله بما يسول لبعض الأنفس، وهذا لا يعنيني، فأنا متجاوز له وضوء الشمس لا يحجب، ولست ممن يقول: آه أو آخ.

أما كيف يمكن أن يصل الشعر إلى أوسع قاعدة في الجماهير، فذلك لا يتأتى ما لم يكن الشاعر ــ والمفترض الشاعر الممتلك لأدواته الشعرية ــ ابن واقعه وتاريخه، دارساً متعمقاً لاستشراف مستقبله، وملامساً لأحاسيس ومشاعر ناسه، يسكن فيهم ويسكنون فيه، لا هائماً يجدف بما لا يغني ولا يسمن من جوع تحت عباءة ومسميات النظريات الشكلانية التي يمتهنها نقادنا وقد صلى عليها أصحابها صلاة الغائب من سنين.

إن قيمة الشاعر في أثره وتأثيره، في أن يكون استجابة حقيقية للواقع والأفكار ولنبض الناس في تفاصيلهم وأشيائهم الدقيقة من رغيف الخبز إلى المدفأة المطفأة في برد الشتاء القارس إلى نثر الواقع في أسمى تجلياته الحياتية والكونية.

❑ إن الأدب الناجح يسعى إلى أسطرة الواقع، وهذا ما استطعت أن ألمحه بوضوح من خلال أعمالك، وأعتقد أن ما يميز تجربتك هي تلك الروح الغرائبية التي تسكن القصائد، فهل تتفق معي بذلك؟

❑❑ أخي نضال، ليس الموضوع أن أتفق أو أختلف معك، الموضوع يكمن في المضامين الأساسية التي يعبر عنها الشاعر كشهادة حية على واقعه، سبيلاً لتجاوزه وتخطيه، استجابة لسمو رسالة الإبداع في معناها الخالد في أن نبحث عن العالم الأمثل والأرقى والأنقى، قد يبدو للآخر كلاماً كهذا أسطورياً، ولكن بالنسبة لنا نحن أهل الإبداع هو حقيقة رسالتنا ولذا فإن الإبداع كان الوثيقة الحية التي من خلالها استمد الباحث الاجتماعي والطبيعي علمه وعلومه وسيبقى في زمن نحن فيه وقد تماهت كل هذه العلوم ببعضها بعضاً أكثر رسوخاً، ولأعطيك مثالاً على ذلك. أنا أقرأ الآن كتاباً عن الشاعر الشعبي الأردني (نمر بن عدوان) بتحقيق العلامة روكس العزيزي، هذا الشاعر عاش من (١٧٥٠ إلى ١٨٢٣) تقريباً، من خلال هذا العمل استطعت أن أفهم الواقع الذي عاش فيه بتفاصيله ودقائقه من خلال شعره، هذه إحدى مسؤوليات الإبداع أو لنقل إحدى أدواته دون إرادة وقصيدة من المبدع، ذلك أنها الأثر لفعله على أنه شاهد على زمنه.

ماذا يوجد في الواقع الذي نعيش، يوجد المرأة بما تعنيه من واقع ورمز، من حلم ورؤيا،

وتوجد المفردة السياسية والحالة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، بمعنى، أنا أعيش الحب والفقر وجرح الضمير أمام واقع أمتي في حقها المغتصب وواقعها المستكين في عالم لا مكان لها فيه، وأنا ابن حضارة تكاملية أعطت ما أعطت للعالم ما إن أعتبر لبنة وانطلاقة لواقع ثورة العلم المعاصر، ثم إني من خلال هذين المعطيين معني باستشراف المستقبل. ألست الحالم في العالم الأجمل؟! إذاً كل هذه المضامين من الحقيق بالقصيدة اكتنازها، ومن الحقيق بها أن تكون المعبر عنها وحال لسانها، فترى أن مضاميني الشعرية متنوعة ما بين ذلك كله، وكأني بها وثيقة لذلك كله، وأعتقد أن هذا ما يميز تجربتي الشعرية، فلا غرابة، ودعني أستمدها من مصطلح الغرائبية التي ذكرت في سؤالك في أن يكون النص ذاته استجابة لأحاسيس ومشاعر الواقع بناسه لا أناس واقع لزمان لم يجئ كما يذهب بعض شعرائنا.

□ ماذا عن طغيان الحدث السياسي على الحدث الشعري؟ أعتقد بأنك أسرفت في قصيدة الخطاب السياسي على حساب قضايا جمالية عدة أحياناً، فهل أنا محق في تصوري؟

□□ لنتفق بداءة على تحديد المصطلح الذي غالباً ما يكون فضفاضاً وإشكالياً ومختلفاً. أنا ابن واقعي وإذ أنا كذلك فأنا استجابة لهذا الواقع بكل معطياته وقد أفضت في إجابتي السابقة حول ذلك ما يغني عن الإكثار والتكرار، لكن دعني أتوقف عند قولك (على حساب قضايا جمالية عدة) لأصل إلى القول مع تحفظي على كلمة (عدة) أنك محق في تصورك إن أخذت الأمر من وجهة نظر شكلية محضة، أما إن أخذته من وجهة ما يتعلق بالمضامين، فأراني متفقاً معك ومختلفاً في آن. دعنا من ذلك، الجمالية هي جوهر الشعرية بعيداً عن أي لبوس به تأنث، ومن هنا، وعلى هذا الأساس يحاكم الشعر. أرى أن الجمالية وبما تعوزه من غرائبية هي من سمات قصيدتي وبها متسع للقول على ألا يهن ذلك من أنني معني في أن أكون في الشارع لا في برج عاجي. قصيدتي مثلاً (بماذا تجيب) من ديوان (ساعد أيامي بموتك) تبدو أنها غاية في البساطة والمباشرة، ولكن في لغة النقد كما قال بعضهم تبدو كالبنيان المرصوص، وهذه جمالية، وهذا تدليل على الجمالية برأسها، ولي في أجدادي أسوة، ألم يقل مثلاً بشار بن برد الذي لا نختلف على أثره وشاعريته:

ربابة ربة البيتِ

تصبُّ الخلَّ في الزيتِ

وقد سئل عن ذلك فأجاب، ربابة جارتي وتمدني بالبيض الذي لا أستطيع جلبه من السوق، فمثل هذا الكلام عندها أهم من (قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل) والبلاغة كما نعلم أخي نضال هي "إيجاز الكلام وإصابة المعنى"، فكما أن بشار بن برد أراد من خلالها أن يصل إلى جارته، فكذلك معني أنا أيضاً أن أصل من خلالها إلى من يمثل شرفي من أبناء أمتي المقاومة في فلسطين والعراق، فأنا شاعر عربي ووطني لغتي في عالم بدا في ثورة عالم الاتصالات وكأنه غرفة واحدة، ثم إن الشاعر بأناه يمثل الأنا الكونية، وبرؤياه يمثل الرؤى الإنسانية.

□ ما هي حدود العلاقة بين الأدب والحرية من وجهة نظرك؟ وكيف ترى مسؤولية المبدع في صنع المستقبل العربي، خصوصاً في الأيام العصيبة والأوضاع العربية المتردية الآن؟

□□ لا أدب مع القيود، فالأدب صنو الحرية، ومجاله الفضاء الرحب، ومسؤولية المبدع في ذلك أن يعزز آفاقها، ومن خلال الرمز والاستحضار في واقع نشهد فيه ابتعاد الإبداع عن واقع الناس في أن يكون ضرورة أمام معطيات واقع مر لا يرحم، يصارع فيه من أجل لقمة العيش، هنا التحدي يكون واجباً على الشاعر في ألا يخلي مكانه سبيلاً ليتجاوز

هذا الواقع في أن يدخل البيوت والقلوب، لأنه بالنتيجة هو المعبر الحقيقي عن آمالها وآلامها، فالأباطرة والسياسيون والتجار ذهبوا، وبقي الشعراء والحكماء والفلاسفة يصوغون ضمير الوجود في أنهم الشهادة والوثيقة المعبرة عن واقعهم عبر الزمن، وقد قلت هذا وأفضت فيه مراراً في غير مقام وحوار.

□ تتميز قصائدك ببنائها الموسيقي الداخلي للألفاظ المتراوح بين الهدوء والصخب والهبوط والصعود على شاكلة البناء السمفوني، وتتكون صور هذا اللون من الخطاب الشعري الإعلامي، التوقيعة، البيان، اللافتة، من خلق وعبقرية الشعر والشاعر، ويتجلى الصعود والهبوط في هذا اللون من خلال الانفعال الدراماتيكي الذي تشكله سلسلة من الاختزالات للنزاع بين الولادة والموت، وعليه فالصورة على المستوى الدلالي عند قراءتنا لها تبدو مجسدة وأخرى تتكرر بشكل لافت وبأشكال مختلفة. ماذا تقول؟

□□ لأنطلق في جوابي من أن ثمة فرقاً ما بين الوزن والإيقاع، فالوزن معطى شكلي، والإيقاع معطى حسي ونفسي، ولابد من أن يكونا جنباً إلى جنب حتى يأخذ الوزن بمعناه الشكلي مضمونه، على أن كل قصيدة تفرض إيقاعها الداخلي بنفسها، وهذا بالنتيجة تعبير عن حالة الشاعر في كينونته وموضوعه ومداه الذي يريد أن يصل إليه. والشاعر في تحديده لشكل القصيدة فإنه يتصير عملية كيميائية قائمة برأسها في أن تكون القصيدة لافتة أو مطولة، ومن هنا تتأتى عبقرية الشاعر في صوغ الشكل والمضمون على حد سواء، فآية الشعر قول ما لا يقال، واستشراف الحلم لما هو واقع وحال، سبيلاً للتمرد والثورة عليه بمعناه الذي هو حقيقة الحلم في عالم الشاعر البنائي والدلالي، ولذا رأيتني أجنح في المجموعة الواحدة ذاتها إلى قصيدة النثر وقصيدة الوزن، إلى قصيدة الرؤيا وقصيدة رصد الواقع كما هو لتكون قصيدتي استجابة لواقع أنا فيه وأعيشه، لا أنظر إليه من قصر عاجي، هذا القصر الذي هو بأي حال من الأحوال ليس مكاناً للشاعر.

□ يقال عنك بأنك أدخلت ومن معك ـ في الخطاب الشعري الإعلامي ـ الشعر إلى المعترك الكبير للحياة بانهماكه في قضايا العصر، وتفهمه لمشكلات المجتمع وحاجاته وطموحاته بفضل حس مرهف وعين لاقطة، وذات مسجلة، وإدراك سليم لشؤون المجتمع وتفاعلاته، ومن الملاحظ على تجربتك أنك استطعت أن تخلق من ما هو تافه شيئاً جميلاً يمارس فيه الإنسان حياة كريمة تسودها العدالة، ويعمها الخير، فيحقق بذلك أسمى الغايات، ما رأيك؟

□□ أعتبر هذا السؤال رأياً نقدياً من لدنك أشكرك عليه، وكذا حقيقة أعتبر أنه يعبر عما أريد. لكن، تقول إنك (استطعت أن تخلق مما هو تافه شيئاً جميلاً) لعلك أردت بالتافه الهامشي، فإن كان كذلك فلا إخالنا نختلف على أن هذا هو أحد خصوصيات القصيدة الجديدة أو المعاصرة أو الحداثية بعيداً عن تفاصيل المصطلح، ودعني أثري هذا الحوار بحالة رأيتني مع والدي فيها ذات يوم يقول (نحن نعيش في عصر البطولات) فقلت عجباً؟! ــ والبطولة بذاكرتنا الجمعية مرتبطة بخالد وصلاح الدين ــ أجاب والدي: ــ الرجل الذي يعيل ثلاثة عشر نفراً، ويخرج مثلي ليصلي الفجر في (الحسبة) من أجل أن يخلص بنهاره غاية للسترة، أليست هذه بطولة؟! (كان والدي بائعاً للخضار والفواكه) ويقول الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) (المشي في الأسواق عبادة)، وآية العبادة في ذلك أن نقف على المشاهد التي تمثل واقع الناس وكدهم لكسب القوت غاية للسترة، أليست هذه بطولة؟! علينا أن نبحث عن البطولة في واقعنا، لا أن نحنطها في الماضوية، فأن تكون جميلاً ترى

الوجود جميلا، والواقع مليء بهذا الجمال، وهذه البطولة. أبعد ذلك نختلف عما أتى به الجاحظ إذ قال (المعاني مطروحة في الشوارع)؟ وعما نظر آخر من نظر لأن يكون الشاعر العين اللاقطة؟ أليس الشاعر حس وحلم الواقع الذي يعيش، أليس هو صورته، وثائره، ومهديه، لما هو أجمل؟ إن رسالة الشاعر تكمن في تعزيز قيم العدالة الاجتماعية التي هي عينها بمفهوم الفلاسفة قيم: الحق، والخير، والجمال.

□ تتميز ملصقاتك الشعرية بالاقتصاد اللغوي والصورة الشعرية والرؤى، ومن الملاحظ على تجربتك بأنك تقوم بتوظيف البناء الشعري الدرامي المتسلسل في سرد الأحداث، ثم تأزمها وتعقيدها إلى ما يعرف بلحظة التنوير أو الانفراج، وتخضع الملصقات إلى ما يعرف عادة بالنهاية غير المحتملة (غير المنتظرة)، من خلال الصراع الذي يبلغ ذروته أحياناً بالموت الفاجع أو الانتظار القاتل أو الحل المستحيل، أو ما يعبر عنه بالمفاجأة الأسلوبية أو توليد اللامنتظر من خلال المنتظر؟

سؤالك مستمد مما ذهب إليه الأستاذ الدكتور حفناوي بعلي في كتابته عن تجربتي الشعرية، وهو حقيقة كلام يلامس شغاف وجداني، لكن دعني أقول لك ــ ولعلنا نتفق في ذلك ــ إن الشاعر عندما يكتب تنتهي ذاته في ما خلص إليه ليأتي دور الدارس والناقد، وذا الصدى والاستجابة فيما أبديت بسؤالك، وعلى أية حال فكل ما في السؤال هو جوهر وحقيقة التجربة ــ أي تجربة ــ لتكون بفعلها الأثر والتأثير.

□ وكيف تنظر إلى التجريب في الشعر؟ وبرأيك، هل نعيش اغتراباً يفصل الجمهور عن الشاعر، وهل انتهى عصر وجيل العمالقة في الشعر والأدب عموماً؟ وهل حداثة الشعر هي السبب؟

□□ التجريب في الإبداع ــ وسنامه الشعر ــ ضرورة لازمة ولازبة يفرضه الواقع، ولكن أي تجريب؟! وأي مدى من خلاله لنا أن نحرك المصطلح؟ هل هو التجريب المستمد من الواقع المتصارع والمتغير أم هو التجريب المستمد من النظريات الشكلانية التي نبتت في بلاد غير بلادنا وفي واقع غير واقعنا؟ هنا يكمن السؤال الجوهر لنحدد أين نكون في الانتماء لواقع نحن فيه ومنه، أم واقع ليس لنا، يريد من يريد أن يلبسنا ثوبه وعلى أساسه يحاكمنا. إن النص الإبداعي ومنه الشعر هو نص حي بالقدر الذي يكون فيه استجابة لواقعه في تفاصيله وحالاته، وخير مثال على ذلك من التجارب الشعرية المعاصرة التي عاشت في الوجدان وتمكنت منه فقد كانت من الإضاءة الكاشفة بمكان، بعيداً عن الإبهام والإغلاق، وإليك بنزار قباني وأمل دنقل مثالاً، فمثل هذه التجارب عاشت وتعيش في واقع الناس وفي الأدب، أما تجارب من مثل أدونيس وشوقي أبي شقرا فإنها لم تعش في واقع الناس ولم يكن لها إلا تاريخ الأدب مكاناً، الفرق ما بين أن يكون الشاعر في الأدب أو في تاريخ الأدب، هو ذاته الفرق أن يكون في وجدان الناس معبراً عنهم أولا يكون، وكثير من التجريب كان أداة تخريب، أسهم في بعد الشعر عن جمهوره، على أن الشعر يبقى شعراً (فأما الزبد فيذهب جفاءً وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض ــ سورة الرعد /آية ١٧. ولا أدل على حضور الشعر من أن القصيدة كانت وستبقى حاضرة.).

أما لجهة الفحولة والعمالقة في الشعر والأدب عموماً فهي كما كانت كائنة، وستبقى، بدليل أن نزار قباني وأمل دنقل ومحمود درويش وغيرهم الكثير، حققوا من الحضور ما لم يحققه الكثير عبر مسيرة تاريخ الأدب العربي. أما لجهة القول أثر الحداثة في ذلك،

فالحداثة كما أراها هي مضمون إبداعي ومطلب حي وحيوي في كل زمان ومكان، وهي شيء من دهشة الشعر وقلقه، كي يستبد بقارئه ويتمكن منه، فلا تقاس بالزمن إذ إن الكثير من القصائد الجاهلية ما زالت أقرب حداثة من كثير مما نقرأ ويقرأ من شعر هذه الأيام، وللإبانة أكثر علينا أن نميز في الشعر الجاهلي بين أشياء ومفردات ذلك العصر، التي لم يعد لها مكان أو مجال للفهم الآن، وبين ما كان استجابة لمشاعر وأحاسيس ذلك الشاعر في الموضوع الإنساني وإليك قول المثقب العبدي مثالاً:

فإما أن تكون أخي بحق
فأعرفُ منك غثي من سميني
وإلا فاطرحني واتخذني
عدواً أتقيك وتتقيني
فإني لو تعاندني شمالي
عنادك، ما وصلتُ بها يميني
إذاً لقطعتها، ولقلتُ بيني
كذلك اجتوي من يجتويني

مثل هذا النص ــ بمعيار الحداثة ــ هل نستطيع أن نقول وانطلاقاً من السياق الزمني إنه لا يحمل روح المعاصرة بما يعبر عنه من بعده الإنساني؟ لكن أي حداثة تكمن في نص يمكن أن، نقرأه في ديوان شعري حديث الصدور فلا نكاد نفهم منه شيئاً، ولا يكاد يشكل أدنى استجابة لمشاعرنا وأحاسيسنا؟ فالحداثة إذن معنى مضموني وليس مصطلحاً حديثاً كما يريده الشكلانيون.

❑ الأسئلة تلون النص بالدهشة، ومن خلال قراءاتي العميقة لجميع أعمالك وجدت أن أعمالك الشعرية جميعها وبلا استثناء قد طرحت أسئلة مهمة، فهل هذا صحيح؟

❑❑ أرى كشاعر أن القصيدة عندما تمتلئ بالأسئلة، فإنها تكون تعبيراً عن الحالة الشعرية المتمكنة مني، والمستبدة بي تحت وطأة وظرف ما أكتب، فأرى السؤال تعبير عن غناها وتجلياتها، ومثل هذا الطقس بكليته يثري النص ويمده بالدهشة. إليك قصيدة (أسئلة بغداد من ديوان (سأعد أيامي بموتك) والتي توقف كثيراً عندها النقاد للتدليل على ما أبديت في سؤالك وكان موافقاً له. (القصيدة):

وعندي فإن أسئلة القصيدة هي تعبير عن مدى إثرائها وحيويتها ودهشتها.

❑❑